



СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ
КИНО НА ОЩУПЬ

ISBN 978-5-905669-50-7

SHOP.SEANCE.RU

**СЕРГЕЙ
ДОБРОТВОРСКИЙ**

**КИНО
НА ОЩУПЬ**

3-Е ИЗДАНИЕ

**ПЕТЕРБУРГ
СЕАНС
2020**

ББК 85.373(0)
УДК 791.43

Д56 Добротворский С. Н.

Кино на ощупь. Сб. статей: 1988–1997. — Изд. 3-е,
испр., доп. — СПб. : Сеанс, 2020. — 608 с., ил. — 16+

ISBN 978–5–905669–50–7

В книгу вошло более ста текстов российско-го критика Сергея Добротворского (1959–1997) по истории и теории кино: академические статьи, журнальные эссе, газетные рецензии и расшифровки лекций.

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.

Концепция и составление:

Любовь Аркус

Инна Васильева

Над изданием работали:

Арина Журавлева

Дарья Зайцева

Андрей Карташов

Петр Лезников

Елена Русанова

Василий Степанов

Ирина Штрих

В оформлении издания использованы изображения из архивов Российского института истории искусств, киностудии «Ленфильм», Центра современного искусства Сергея Курехина, фотобанков ТАСС, Alamy и Getty. Автор фотографии на обложке Павел Васильев.

© 2020 Добротворский С. Н.

© 2020 Зельвенский С. И.

© 2020 Мастерская «Сеанс»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Добротворскому повезло со временем — или, чего уж, времени повезло с Добротворским. Ему выпало писать в 90-е, в период, когда кинематографическое невежество в стране было тотальным, а жажда его преодолеть — неутоленной. Прежде следовало довольствоваться советским искусствоведением — за редкими исключениями идеологически ангажированным и элементарно не владеющим контекстом. И, если повезет, Садулем и Теплицем — все же изрядно устаревшими — купленными по случаю в букинисте. Вакуум, темнота, ничья земля. Читателю можно — и нужно — было объяснять, кто такой Дэвид Линч или Вим Вендерс... не говоря уже о Сэме Пекинпа. Можно было вскрывать целые культурные пласты и собственноручно раскладывать найденное по полкам. По сути, можно было набело писать собственную историю кино — великая удача для критика и великая ответственность.

И Добротворский, возможно, сам того не желая, создал ни много ни мало киноведческий канон. Его хаотические заметки, написанные не для opus magnum, а к дедлайну в не всегда почтенные газеты и часто по ничтожным информационным поводам, складываются в цельную и последовательную летопись. После Добротворского писать о Годаре, Джармуше или Сокурове, не оглядываясь на его тексты, на его замечания и интерпретации — попросту невозможно.

Добротворский одним из первых заговорил о кино по-русски: не мертвым академическим языком (которым, безусловно, владел), а живым, ярким, человеческим. Адекватным речи самого кинематографа. Порой — отстраненно лекторским, иногда — почти разговорным (стоит ли одинаково писать о Сокурове и Тарантино?), но неизменно стилистически безупречным. Тексты Добротворского можно перечитывать бесконечно — редчайшая характеристика для газетно-журнальной критики и очевидное свидетельство того, что это уже не только критика, но и литература. Литература малой, предельно концентрированной, но оттого не менее требовательной формы. Ведь любой регулярно пишущий человек знает, что рассказать о чем-то на одной странице бывает куда сложнее, чем на десяти.

Добротворский обладал стопроцентным зрением снайпера, равно эффективным на близкой и далекой дистанциях. Ему удавалось мыслить одновременно и в пределах элементарной частицы (кадра), и в пространстве вселенной (всего корпуса кинотекстов). Замечать монтажную склейку — и тут же проводить какую-нибудь ошеломляющую культурологическую параллель. Удивительным образом, доскональное понимание анатомии фильма не мешало — что часто бывает с суперпрофессионалами — любить его целиком как биологическое тело, «ощупывать» в самом эротическом смысле этого слова. У Добротворского, при всей его дотошности, получилось не замылить взгляд, не превратиться в энтомолога, сохранить непосредственность восприятия — возможно, даже более важное достоинство для критика, чем насмотренность или солидная теоретическая база.

Что с базой было все в порядке, нечего и говорить — это очевидно в каждом абзаце написанного им, а недоверчивые могут обратиться к теоретическим текстам (в первую очередь, к лекции «Кино: история пространства»). У Добротворского был собственный, не заимствованный, но сложившийся взгляд на историю кинематографа. Верны ли его

выкладки, справедливы ли его методология, его подход, его система ценностей — можно спорить, если хватит запалу. Несомненно то, что эта система абсолютно внятна и внутренне логична. И всякий раз, когда у Добротворского хватает места (в буквальном смысле: пространства для букв, которое в периодике, увы, ограничено), он разворачивает цепочку мыслей полностью. Продолжить эту цепочку не представляется возможным: кажется, что он перебрал все мыслимые звенья, додумал до конца.

Для Добротворского характерен метод, позднее ставший в отечественной публицистике почти общим местом и приписываемый постмодернизму в вульгарно обывательском значении (сам он в одной из ранних статей с обычной меткостью припечатывает постмодернизм как «мировоззрение, объяснившее все, но не объясняющее ничего»), но в гораздо большей степени свидетельствующий об энциклопедической образованности автора: стремление уйти от иерархии, воспринимать пространство киномира как единый текст. Так рождаются хулиганские концепции (смотри, например, разбор фаллической символики в ленте *Чапаев*), диковинные компиляции и хлесткие парадоксальные сравнения. Едва ли в уподоблении фильма *The Doors* — *Композитору Глинке*, Эльдара Рязанова — Фрэнку Капре, а Леонида Гайдая — автору *Психо* стоит видеть искру гениального прозрения. В конце концов, если бы во времена *Кавказской пленницы* существовала вменяемая критика, кто-то наверняка додумался бы до такого раньше (а что же *Джентльмены удачи* Серого — там вообще сплошной Хичкок?). Но нет же, не существовала, не додумался — зато теперь можно испытать почти физическое удовольствие, наблюдая, как Добротворский волюнтаристски двигает фигуры по доске, составляя свои самоценные этюды.

И несмотря на всю рациональность, порой граничащую с механистичностью, критик ни на минуту не перестает быть зрителем. Тексты Добротворского именно потому бесконечно обаятельны, что их автор никогда не приносит эмоции в жертву трезвости рассудка, оставаясь, конечно, романтиком. Человеком со сложившимся мировоззрением, ясным, чувственным и пристрастным взглядом на жизнь. Это особенно заметно, когда Добротворский пишет про «новую волну»; в трогательно последовательной апологии петербургского некрореализма (тоже, как ни странно, движения скорее романтического); просто на уровне метафорики (наугад: «Иннокентий Смоктуновский, безусловно, был чем-то клавишным (космос во взгляде, хрупкие пальцы, прищур, клочковатая седина). Олег Даль — флейтой, испытывающей боль от каждого прикосновения...»).

Говоря об ушедших, трудно избежать пафоса. Очевидно, что тексты Добротворского в некотором смысле оправдывают саму профессию кинокритика — отчасти скомпрометированную дилетантизмом, отчасти вымирающую благодаря объективному развитию информационных технологий. Они доказывают, что критик может быть не просто медиатором между фильмом и зрителем, и уж тем более не разновидностью пиар-агента — а самостоятельным и самодостаточным мыслителем, одним из субъектов многоголосого кинопроцесса, величиной, чье значение не ограничивается пространством газетной полосы. Человеком, чье нередко ошибочно понимаемое профессиональное призвание — не критиковать, а критически мыслить.

1988

—

1993

ТОТАЛЬНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ. МАНИФЕСТ

Субъектив:

известно, что кинематограф бывает авторский и жанровый, коммерческий и подпольный, любительский и профессиональный. Бывает игровой и неигровой, цветной и черно-белый, широкоформатный и узкоплечный.

Американский, японский, индийский. Всеми миру известен феномен многонационального советского кинематографа.

Мы говорим о другом — о новом кинематографе, сводящем эти линии в единую композицию. Мы говорим о тотальном кинематографе, или о кинематографе тотальных структур.

Осваивая модернистскими методами постмодернистские структуры, новые кинематографисты стихийно закладывают свою программу культуры «вертикального» типа.

Если понимать историю не как портретную галерею предшественников, но как цепь приближений, обнаруживаем когорту убежденных борцов с киноструктурами.

Случайность ракурса и света, монтажная грязь, отстранение кадра — снятие иллюзий подлинности — баррикады на пути десоциологизации «важнейшего из всех искусств». Степень авторского произвола — степень противостояния «гестаповскому насилию структур» (Жан-Люк Годар).

Внешность нового кинематографа вызывающе социологична.

Само по себе, впрочем, это утверждение говорит не больше, нежели о том, что жизнеподобие есть величайшее средство в арсенале художника, полагающего целью «сквозной» отпечаток реальности.

Автор в кино интересен множественностью своей позиции. Находясь в трех временах сразу:

собственно авторском,

реальном экранном

и художественно-реальном, то есть том, которое абсолютно достоверно мистифицируется экраном, — автор вынужден самоосуществляться в акции, составляющей сегодня самое ядро эстетического занятия. А именно: сопрягать в одну кодовую конструкцию единицы линейного построения.

Пока эти единицы существуют постольку, поскольку они единицы, мы встречаемся с повествовательным кино и вполне кустарными методами борьбы с ним (если у Брессона в кадре человек и стена, то играет стена, а не человек. Если Антониони снимает цветную картину, главное в ней то, что это именно цветная картина).

Иначе, когда линейной единице придается объем.

Здесь начинается новое кино с его тотальным насилием над стереотипом, матрицей и вообще всякой символикой.

Заметим: время при всей своей линейной текучести — один из самых фиксированных общественных символов. Не потому ли в работе новых режиссеров мы находим почти ритуальные ссылки на эпоху 50-х — время стертых лиц, плохой, но добротной одежды и принципиальной возможности дружбы между мужчиной и женщиной. Это время времен. Период, который отложился в нашем общем генотипе совершенно безотносительно содержательных характеристик хроноса, но как сумма общественных свершений. Время, о котором сами его участники до сих пор помнят не с точки зрения — кто с кем спал, а кто кого разоблачал с трибуны.

Доминанта нового кино — тотальный перевертыш (а в слове перевертыш, пущенном в эстетический оборот, есть намек на игру, обратимость, неокончателность). Общественное время реконструируется на новом экране, чтобы показать полную несостоятельность социализации киновремени. Узнаваемые черты общественных пространств проявлены в угоду метафизике рядоположений.

Компрометирующий ритм нового кино оперирует многими единицами — от прикладного термина до собственной мифологии кинематографа.

Вспоминая о традициях высокой теоретической культуры раннего, неангажированного кино, новые режиссеры вводят в экранную систему возможности ее словесного толкования. Потенцию вкусного разговора, где фигурируют гурманские слова: склейка, цел-л-л-лулоид, монтажный кусок.

Объектив:

параграф омассовленного бытия. Вертикали, каноны экранного зрелища (Чапаев, Федор Сухов, Штирлиц) — иероглифическое письмо социума, его мифы, герои и легенды в одном лице. Мы пишем субъектив и находим всего лишь тотальную рефлексия. Кинорепрессии, шок, глобальный аттракцион — не большее, нежели рикошет общественных репрессий, шока и аттракционности.

Объектив затеняет Годара и высвечивает Трюффо, подобно тому, как у Люка Бессона люминесцентная полоса вызывает к памяти ветеранов-меченосцев из *Звездных войн*.

Мы видим рождение кино, в котором данная киноречь не есть частный случай языка, но и прообраз языка в целом, каждый знак — объем значения, данный текст — весь контекст, штабеля горизонталей — постамент метаизмерения новой художественности.

Мы идем дальше.

КАПИТАН КУРЕХИН И...

Жил отважный капитан.
Он объездил много стран,
И не раз он бороздил океан.
Раз пятнадцать он тонул...

...Берлинская стена

Когда Берлинская стена рухнула, на обломках было разыграно гигантское рок-представление. Прощание с мифом и гимн избавлению. Развалины Стены могли бы стать идеальной сценической площадкой для «Поп-механики»: Сергею Курехину видятся действия космических масштабов. Но реально состоявшееся шоу Роджера Уотерса и гипотетический концерт «Поп-механики» не имели бы ни одной точки соприкосновения. Они соотносились бы как два разных культурных этапа. Выражаясь в модных терминах, как модернизм и постмодернизм.

Истина и святая святых модернизма — свобода. Истина постмодернизма — отсутствие всякой истины (в том числе и свободы — такой же фикции, как и все остальное). Модернистское сознание (рок — его наиболее экстатическое выражение) отрицает прошлое, чтобы устремиться в будущее.

Постмодернистское сознание с его пафосом относительности всего на свете обращено к прошлому как кладбищу мифов и имен.

Для Курехина, как для всякого постмодерниста, история — всего лишь книжное знание и цикл бесконечных вариаций. Он — музыкант конца истории. В идеале он должен появляться на развалинах всех исторических событий, чтобы устроить шабаш, показать иллюзорность открывшегося пути.

Его концерт на берлинских развалинах, несомненно, закончился бы строительными работами по возведению нового бастиона.

...андерграунд

Выход советского рока из подполья был для Курехина теоретически безопасен и даже благотворен. Если почти каждый рок-лидер, появляясь на стадионах и телеэкранах, сталкивался с проблемой компромисса и предательства идеалов «своей» публики, то Курехин и его «Поп-механика» существовали и существуют в той системе отсчета, где любые ценности — пустой звук, химера. Легализация была не страшна Курехину, потому что ему нечего было предавать.

В его мире нет незыблемых этических и моральных норм, ко всем его акциям можно подходить только с эстетическими критериями.

Показательна история, воспринятая недавними единомышленниками как измена. В 1987 году, когда легальная судьба советского рок-н-ролла еще не была решена и каждый аргумент «за» или «против» рассматривался всерьез, Капитан Курехин на страницах «Ленинградской правды» — в лучших традициях застойной логики и лексики — обвинил отечественный рок в «беспомощности», «глупости», «пошлости», «развязности» и «ущербности». А также призвал комсомольские органы обратить особое внимание на «Аквариум» и «Алису». Для Курехина уже тогда рок был всего лишь одним из блоков культурного сознания, чьи амбиции его не слишком заботили. Равно как и волна протеста, поднявшаяся в рок-кругах после названной публикации. Подобные жесты для Курехина естественны, как впоследствии стали органичны спортивно-концертные комплексы, дорогие зарубежные турне, как все, что позволяло нанести удар по цельной вертикальной картине мира, сдвинуть точки отсчета и в очередной раз поменять местами «верх» и «низ».

...БГ

Гребенщиков и Курехин — две сакральные фигуры андеграунда и вместе с тем антагонисты. Белое и черное. Гармония и Хаос. Гребенщиков — герой «золотого века» советского рок-н-ролла, его точка отсчета и первый успех. Курехин — «разрушитель хороводов». Он подобен мальчику, ткнувшему пальцем в голого короля и тем самым низведшему космологические претензии русскоязычного рока до уровня обыденной культуры.

Когда-то они работали вместе. Курехин играл на клавишах в «Аквариуме», Гребенщиков появлялся в ряду «гитарерос» «Поп-механики», причем главным здесь был не выдающийся исполнительский талант БГ, а его мифологический шлейф. И то, что вместо медиатора порой использовалась маникюрная пилка, свидетельствовало об определенной иронии БГ по отношению к собственному имиджу.

«Рок-н-ролл мертв, а я еще нет», — спел Гребенщиков, превратив собственное «я» в выражение типичного модернистского индивидуализма. Для Курехина же умер не только рок-н-ролл, но и поглотившее Гребенщикова модернистское сознание.

И если для Гребенщикова рок сопоставим с христианством как универсальной коммуникацией, то для Курехина вся современная музыкальная культура — вавилонское столпотворение. Потому разрыв Гребенщикова и Курехина — это схватка одряхлевшего модернизма и набирающего силу, неуязвимого в своей равнодушной наглости постмодерна.

...народ

«Искусство принадлежит советскому народу» — такой лозунг висел над сценой во время одного из концертов «Поп-механики» в ленинградском Дворце молодежи.



Идеологическое клише Курехин прочитал заново — любовно и буквально. Искусство постмодернизма — демократично, оно принадлежит (в том числе) и советскому народу, как об этом всерьез заявляет Курехин.

Ориентация на массовые вкусы — одна из его центральных установок. Поэтому он называет свою механику «популярной» и, стремясь к наиболее доступному музыкальному языку, из концерта в концерт повторяет простые, запоминающиеся, жизнеутверждающие мелодии. Он не может скрыть своих симпатий к оптимистической эстраде 50–60-х годов и готов сотрудничать с «важнейшим из всех искусств», отдавая предпочтение его наиболее демократичным жанрам — мистическому триллеру *Господин оформитель*, кровавой *Трагедии в стиле рок* или искрометному *Переходу товарища Чкалова через Северный полюс*.

Закономерно и то, что Курехин активно включился в кампанию по организации первого в стране конкурса красоты. Слившись с концертом «Поп-механики» на сцене престижного ленинградского зала «Октябрьский», он превратился в артефакт и прозвучал как курехинское объяснение в любви массовым вкусам. И сам он, ползущий на четвереньках перед вереницей полуобнаженных красавиц, сыграл роль кавычек, не только придающих зрелищу переносный смысл, но и делающих его цитатой из народной мечты о прекрасном. По существу, то была первая встреча с подлинно массовой аудиторией, которая искренне восприняла «Поп-механику» как неизбежный довесок к сенсации. Кавычки остались незамеченными, однако и саму публику, и ее недоуменную реакцию Курехин предусмотрительно включил в контекст своего театра.

На концертах «Поп-механики» каждый находит свою звуковую нишу: рок соединяется с классикой, эстрада с фольклором. Причем в отличие от инструментального театра, где визуальный ряд раскрывает и дополняет музыкальные темы и образы, Курехин соединяет оба ряда по контрасту. Чем грубее, тем лучше. «Все играют музыку барокко, а солист — нечто, не имеющее к этому отношения. Это я называю маразмом. И для меня этот язык — ясен», — говорит Курехин. Роковый «забой», вклинившийся в симфонию Гайдна, — один из самых простых примеров.

...рояль

Свою устойчивую репутацию интереснейшего джазового пианиста и композитора Курехин сознательно меняет на нечто иллюзорное, жертвует дар чистоте концепции, систему отсчета — «беспределу», патетику — иронии. В его все более редком обращении к роялю есть своя последовательность, упрямое желание быть уникальным инициатором, а не очередным, пусть даже очень талантливым, исполнителем. Рояль исчерпал себя в молчании Джона Кейджа. В свою очередь Курехин совершил с инструментом все акции, вплоть до эротической — над роялем, под роялем, на рояле, в рояле... И забросил рояль как нечто отмирающее.

Рояль для Курехина слишком человечен, слишком зависим от гения, опыта и мастерства. Курехина же интересует не человек, а все, что вне человека, — пена массового сознания, рупором которой становится синтезатор. Пианист превращается в комбинатора, конструктора. Рояль звучит в «Поп-механике» на правах одного из многих культурных знаков. Одно время он еще был то камертоном, то эстетической вершиной, примиряя с идеей «Поп-механики» поклонников прежней джазовой манеры Курехина, но постепенно стал играть все более служебную роль. И это понятно, потому что музыкальный дар Курехина невольно ломает им же созданные границы и рушит возведенное коллективными усилиями здание. Моцарт с комплексом Сальери ухитрился — таки пожертвовать гармонию алгебре, хотя иногда и путает высшую математику с таблицей умножения.

...Курехин

Искусство общения с журналистами и другими представителями народа он довел до совершенства, легко жонглируя авторитетами, фактами собственной биографии, рецептами жизни и творческими планами. То, что может показаться оригинальничаньем или цинизмом, на деле есть продолжение поп-механических шоу, средство конструирования тотального имиджа, где сцена смыкается с жизнью в безответственном пространстве относительности.

Впрочем, швов своей постройки Курехин не скрывает. И когда, претендуя на театральность, выявляет в себе и своей компании полное отсутствие артистизма. И когда, превращаясь в живую дирижерскую палочку, якобы руководит исполнителями, а на деле старательно разваливает едва их намечающееся согласие. Ведомый им корабль чувствует дно, все острова и земли давно открыты. Стоит ли спускать шлюпки в заведомо пресные волны и спасать груз, состоящий всего лишь из окаменевших реликтов?

А корабль плывет...

«Московский наблюдатель». 1990. № 12. Статья написана в соавторстве с Кариной Закс (Добротворской).

ЮБИЛЕЙНОЕ

Обозревая текущий кинорепертуар, приходишь к выводу, что обозревать, собственно, нечего. Приходится довольствоваться звездно-полосатой афишей, на фоне которой робко мелькают отечественные *Дрянь*, *Имитатор*, *Палач* – названия красноречивые как по форме, так и по существу.

Поэтому отрешимся от суеты и обратимся к теме, так сказать, основополагающей. Тем более, что близится памятная дата, и сам бог велел помянуть того, кто произнес фразу, в равной степени категоричную и загадочную: «Важнейшим из всех видов искусств для нас является кино».

Для «нас» – это, понятно, не для зрителей. И уж тем более не для критики. Для нас – это для победившей партии, сумевшей извлечь из возможностей седьмого искусства немалые идеологические дивиденды. Мог ли предположить Ленин, формулируя едва ли не самую живучую заповедь социализма, что в волшебной игре света и тени ему самому суждена долгая и непростая жизнь?

Как известно, в первой своей жизни вождь победившего пролетариата сниматься не любил. Кому-то послышится здесь отголосок Остапобендеровского «уберите фотографа!» Может, и так. Но факт остается фактом: скудная документальная киносъемка запечатлела по большей части общие планы. Ленин прогуливается по Красной площади, Ленин выступает с балкона Моссовета... Ленин на митинге... Ленин на параде... Первый «художественный» Ленин в фильме Сергея Эйзенштейна *Октябрь* тоже появился вдалеке от камеры – на крыше легендарного броневичка, в лучах прожекторов и в окружении рвущейся к лучшей жизни толпы. Этого первого Ленина дружно и злобно ругали. И не то чтобы пожилой рабочий Никандров портретно отличался от вождя (как раз был похож) или знаменитую отмашку кепочкой делал плохо. Дело было в ином. Эйзенштейн показывал Ленина не как собрание сочинений, а как всего лишь строку на листе истории. Он творил многофигурный плакат, в то время как уже назревала потребность в индивидуальном мифе.

Миф оформился в 30-е годы. Причем, рассматривая его с сегодняшней дистанции, поражаешься, насколько в ту монументальную эпоху образ отличается своей душевностью и некоторой даже простецкостью. Гениальный мыслитель то засыпает на полу, прикрывшись чужим пальтишком, то показывает заезжему солдатику, где водички набрать. В разговоре в глаза заглядывает, при встрече руки жмет. Не то провинциальный доктор, не то уездный учитель – интеллигентный, участливый, малость даже суетливый в своем стремлении облагодетельствовать каждого встречного...

«Ленин и дети», «Ленин и ходоки», «Ленин и простой солдат» — в этих «утепляющих» производных мифа виден далеко идущий умысел. Не будем забывать: кое-что из киноленинианы 30-х мы смотрим сейчас в отредактированном виде. Урезанном в тех местах, где рядом с юркой фигуркой основоположника маячит некто спокойный, уравновешенный и недоступный, прячущий лукавую усмешку в густые усы. Тот, кому только врожденные мудрость и такт мешают прямо сказать: «Брось суэтиться, кацо! Революцию дэлать пора!» Ничто не высказывается впрямую, и дистанция второго плана выдерживается строго. Но умный зритель, конечно, понимает, кто «больше матери-истории ценен». Чудаковатый прожектор или мудрый практик. Тот, кто все это придумал (или выдумал). Или тот, кто сделал, защитил и возглавил.

Очевидцы вспоминают: когда собрался Всесоюзный съезд исполнителей ролей Ленина и Сталина (не только в кино, но и в театре), парадный московский зал оказался заполнен приземистыми лысоватыми мужичками из тех, кого в народе называют «лядащами», и здоровенными, гренадерского роста грузинами. «Лучший друг советских детей» вообще не страдал комплексами предшественника и с удовольствием следил, как красавец-актер Геловани от его имени выигрывает Гражданскую войну, поднимает мирное строительство и победно въезжает в Берлин, где настоящий Сталин отродясь не бывал. Ни до, ни после, ни один реально живущий диктатор не становился героем художественного фильма. Исключение составил разве что Брежнев, сыгранный Евгением Матвеевым в одном из эпизодов *Солдат свободы*. Но эта предсмертная гримаса застойного кино выглядит милой и неудачной шуткой на фоне былой мощи имперского кинокульта.

Понятно, что в храме сталинского кино Ленину был отведен самый почетный и самый высокий этаж. Такой высокий, что его как будто и не было видно. В военные 40-е и послевоенные 50-е основоположник по существу скрылся с экрана, заместив в сознании поголовно безбожного народа образ бесплотного Святого Духа. XX съезд вернул ему темперамент. «Поворот к человеку» не случайно осуществлялся под лозунгом возвращения к ленинским нормам (будто Ильич только и думал о гуманизме и демократии). Ленин на «оттепельном» экране — интеллеktуал, умница, виртуоз дискуссии. Так и кажется, что сейчас, сразив неотразимым аргументом очередного оппортуниста, он ввяжется в спор о «физиках и лириках» или о «веточке сирени на Марсе». А то и о джазе порассуждает. Не восторженно, конечно, но вполне доброжелательно.

В 60-е ленинская тема вовлекается в зону интенсивного формального поиска, вроде знаменитого «внутреннего монолога» из фильма Сергея Юткевича *Ленин в Польше*. У стратега революции оказывается мать, и в диалогии Марка Донского Родион Нахапетов играет молодого вождя типичным «хрущевским мальчиком» — романтическим и бескомпромиссным — родным братом героев Хуциева, которые,

кстати, тоже живут у *Заставы Ильича*. Наконец, в роли Ленина появляется сам Иннокентий Смоктуновский (*На одной планете*), двумя годами раньше прогремевший на всю страну в козинцевском *Гамлете*. По сути, «шестидесятнический» Ленин и есть Гамлет, которому время доверило разрешить знаменитый вопрос «быть или не быть?»

Что «не быть», стало понятно, когда советские танки, отрепетировав на улицах Праги, перешли в батальные массовки *Освобождения*. Там же, в *Освобождении*, после почти четвертьвекового перерыва вновь закурилась трубочка «лучшего друга советских физкультурников». И хотя его присутствие вроде бы и оправдывалось строгой достоверностью «документальной эпопеи», было ясно — время меняется. Словно предчувствуя скорые перемены, в *Шестом июля* Юлия Карасика Ленин вынимал из стола заряженный браунинг. Не то чтобы отстреливаться до последнего, не то... Ей-богу, лучше бы именно это. В брежневскую эпоху вождю суждено главным образом произносить с экрана цитаты из школьной программы по истории КПСС, а в самых неканонических вариантах — либо тискать на санках кокетливую Надю Крупскую (*Надежда*), либо демонстрировать манеры современного партийного босса (*Доверие*).

Последняя акция цепенеющего в застойной благости Ильича — удрать вместе с «выездным» Юткевичем во Францию и оттуда, из эмигрантской дали, пробормотать что-то невнятное и смутное, тонущее в пестром коллаже *Ленина в Париже*. Не то «пролетарии всех стран — соединяйтесь». Не то «пролетарии всех стран — извините».

Извинят ли пролетарии — не знаю. Интеллектуалы, вдоволь натешившись грибами, вероятнее всего, скоро найдут новую жертву. А я лично встречу 121-ю годовщину с удовольствием. Хотя бы потому, что с именем юбиляра связаны замечательные страницы отечественного кино.

«ЯППИ» В СТРАНЕ ЧУДЕС

В середине 80-х официальный барометр США устойчиво показывал хорошую погоду. Рейгановская Америка переживала золотой век постиндустриальной цивилизации с ее компьютерным комфортом и неоконсервативным мировоззрением. Давно утихли споры об «одномерном человеке», испытывающем экзистенциальные рефлексии по поводу включения в «систему». Ему на смену пришел «яппи», гражданин новой технократической формации, классный специалист, примерный семьянин и образцовый прихожанин. Настал социальный мир — прежние иллюзионистские мифы потихоньку обернулись добрыми сказками для любого возраста, вроде знаменитого *Инопланетянина* Стивена Спилберга. Наконец теплый ветер подул с Востока — пошатнулась советская империя зла, столько лет бывшая жупелом американского обывателя, «красная волна» рок-н-ролла и культ Горби стали гарантированными знаками почтовой оплаты на посланиях «из России с любовью».

К середине 80-х Новый Свет выглядит настоящей землей обетованной, раем общества потребления. Тем не менее именно тогда режиссеры, разные по масштабу и художественным устремлениям, обращаются к теме, которую несколько условно можно назвать «„Яппи“ в стране чудес». Вечная романтическая двойственность, зыбкость границ между реальным и фантастическим накладываются на фигуру преуспевающего среднего американца, вдруг открывающего дверь в тревожный и странный мир.

Одним из первых в жестокое зазеркалье заглянул Мартин Скорсезе, снявший в 1985 году фильм *После работы*. Его герой днем мается в офисе, а вечером решает навестить случайную подружку. Вечеринка не удастся — девушка ни с того ни с сего закатывает истерику, угрожая самоубийством. Герой спасается бегством и неожиданно для себя оказывается в эпицентре странной полубогемной-полууголовной жизни ночного квартала. Он попадает в мастерскую безумной скульпторши и на шабаш панков, его принимают за вора и за «мужскую проститутку», за ним охотятся, он становится свидетелем убийства... Растерянный, измученный герой мечтает только об одном — поскорее добраться до дома, однако каждый новый шаг отбрасывает его на очередной круг городского ада. Наваждение исчезает только с первыми лучами солнца.

Своеобразный «женский» вариант фильма Скорсезе предложила в том же году Сьюзен Сейдельман — режиссер и продюсер, вышедшая из независимого кино. Коллизия ее комедии *Тщетные поиски Сьюзен* почти дословно повторяет *После*

Синий бархат. Реж. Дэвид Линч. 1986



работы, с той лишь разницей, что вместо «яппи» здесь действует «жена яппи», тоскующая по романтическим безумствам. Жена бизнесмена жадно следит за серией газетных объявлений, в которых пылкий влюбленный тщетно взывает к некоей Сьюзен, и однажды, набравшись смелости, идет на встречу. В результате скромная домохозяйка оказывается – таки на месте Сьюзен – экстравагантной девицы с сомнительным прошлым и криминальным настоящим (в этой роли режиссер удачно использовала сценический имидж поп-звезды Мадонны). Буржуазка из миддл-класса с головой окунается в мир полночных кафешантанов, убогих мансард, ночлежек и помоек. За ней охотятся гангстеры, ее преследует полиция и, хотя возвращение к прежней жизни, как и для героя Скорсезе, требует всего лишь пространственного перемещения, героиня предпочитает остаться. Тем более что наконец-то встречается с настоящей любовью.

После работы и Тщетные поиски Сьюзен были очевидными приметами нарождающейся тенденции, хотя особенного резонанса не вызвали. Скандал разразился в следующем году с выходом на экраны фильма Дэвида Линча *Синий бархат*. Критика сравнивала его с *Последним танго в Париже*, цензура обрушивалась на циничный аморализм, международные фестивали отклоняли за извращенную сексуальность.

При этом важно заметить, что собственно секса в *Синем бархате* не многим больше, чем в любом американском фильме. Дело, вероятно, в другом – в авторской интонации, которую Линч щедро выплеснул затем в своем прошлогоднем каннском триумфе (*Дикие сердца*).

Отправная точка сюжета все та же – тяга к необычному и запретному. Провинциальный подросток среди бела дня находит у дороги отрезанное человеческое ухо. Не удовлетворившись версией полиции, юноша предпринимает собственное расследование, в ходе которого сталкивается с прямо-таки гиньольными персонажами – полицейскими-оборотнями и таинственными бандитами, красавицей певицей и пленившим ее жестоким ублюдком (в этой роли снялся легендарный «беспечный ездок» Деннис Хоппер). По мере углубления в мучительные и, как выясняется, сладостные ужасы сыщик-любитель сам будто раздваивается, постепенно теряя грань между добродетелью и пороком. Добродетель, конечно, торжествует. Юный герой преодолевает соблазны, одним выстрелом разносит голову злодея, вызволяет жертву и возвращается к белокурой возлюбленной.

Персонаж другой картины 1986 года – *Нечто дикое* Джонатана Демме – не выглядит столь очевидным победителем. Вкушая ежедневный конторский ленч, он оказывается заложником очаровательной и сумасбродной особы, впутывающей его в немыслимые проделки. Тщательно сконструированная репутация «яппи» трещит по швам, он готов плюнуть на все и начать новую жизнь, как вдруг появляется законный муж его подруги – бежавший из тюрьмы уголовник, родной брат

злодея из *Синего бархата*. Он глумится над недотепистым и доверчивым клерком, но тот уже живет по иным законам и в жестокой драке убивает соперника.

В снятом два года спустя *Фрэнтике (Неистовом)* Романа Поланского солидный американский врач, едва приехав в Париж, теряет жену. Ее похитили, по ошибке приняв за курьера, везущего важный стратегический прибор. Герой мечется по ночному городу, обследует злачные места, ведет переговоры с темными личностями, обманывает, шантажирует, угрожает... Словом, постигает теневую сторону бытия. В финале он словно освобождается от бреда. Все случившееся и впрямь напоминает мираж, галлюцинацию. Всё, кроме десятка покойников, отметивших маршруты парижских скитаний неистового доктора.

Сходство кинематографических ситуаций очевидно. «Яппи» попадает в иной мир, пристанище зла и тайны, мир «дна» и абсурда, двойников и оборотней, искушительниц и преступников. «Убийственная смесь ярости и отчаяния прорывает хрупкую поверхность реальности» — эти слова американского культуролога Ричарда Гольдстайна, сказанные о фильмах Линча, в полной мере относимы к тенденции в целом. Фасад благополучия и процветания оказывается муляжом. Хватает одного шага, одного толчка или просто наступления ночи, чтобы иллюзорная твердь обнаружила скрытые под ней головокружительные бездны. Причем граница между днем и ночью, нормой и безумием настолько неотчетлива, что ни зритель, ни герой не замечают, когда именно и как совершен роковой шаг вниз.

«Вход» в другое измерение может быть самым неожиданным и прихотливым. Так, в *После работы* поводом служит «Тропик Рака» Генри Миллера — настоящий путеводитель по подсознанию и парижской (*Фрэнтик!*) чернухе. В фильме *Нечто дикое* судьбу героя решает окрик официантки, всего-то обвиняющей в неоплате счета. Он вынужден бежать — и тут же попадает в руки «королевы темного царства» псевдо-Лулу. Во *Фрэнтике* жена героя исчезает, сделав только один шаг в дверном проеме — уходит из поля зрения и не возвращается до конца фильма. В *Тщетных поисках Сьюзен* героиня падает и ударяется головой о землю. Этого достаточно, чтобы стать другим человеком. Таинственное непредсказуемо. Колодец, сквозь который «яппи»-Алиса проваливается в страну чудес, подстерегает за любым углом, за любым поворотом. Его нельзя рационально вычислить и предсмотрительно обогнуть.

Характерно, однако, что все режиссеры, а среди них ветеран Скорсезе и дебютантка Сейдельман, покоривший Европу Линч и американский европеец Поланский, всматриваются в зазеркалье не просто с любопытством, но и с симпатией, трактуют бездонный ужас не как аномалию, но как оборотную сторону нормы.

Не случайно все упомянутые фильмы построены как сказки, и главной их темой оказывается инициация — посвящение. В *Синем бархате* подросток становится мужчиной, в лентах *Фрэнтик* и *Нечто дикое* мужчина превращается

в супермена. В *После работы* герой обретает опыт, а в *Тщетных поисках Сьюзен* — любовь. Воссоединившись со своей «второй половиной», средние американцы перерождаются в прекрасных принцев, освобождают заколдованных красавиц и побеждают коварных злодеев. За запретной чертой они находят качественно новые способности к действию.

Тема эта не нова для американского кино — вспомнить хотя бы *Соломенных псов* Сэма Пекинпа, где хлипкий интеллигент-очкарик, попав в экстремальную ситуацию, проявляет неожиданную силу, изворотливость, а в конце концов и страсть к убийству. В том же ряду стоят *Избавление* Джона Бурмена или *Жажда смерти* Майкла Уиннера. Но все эти апологии «маленького большого человека» были сделаны всерьез, без дураков, в русле размышлений о том, на что способен законопослушный гражданин, окажись он на экзистенциальном пике. Фильмы же, о которых идет речь, со всеми их сказочными зачинами, мотивами и развязками, не содержат, по сути, ни осуждения, ни похвалы маленькому «яппи». В этих сказках, размывающих миф о стопроцентном американце, нет морали, а есть спокойная констатация условности границ, двойственности мира и легкости оборотничества. Есть многократная система жанровых кавычек и цитат, нарочитая сконструированность и намеренная поверхностность. В них царят кич и тонкая игра в кич, эстетика комикса и клипа, черный юмор и всеобъемлющая ирония, небрежно разыгранное буйство и тщательно сымитированное чувство. Так, Джонатан Демме, едва наметив в финале трагическую ноту, тут же обрывает ее развеселыми куплетами в стиле «рэггей», а Сьюзен Сейдельман якобы всерьез утверждает, что лучше быть бедным и счастливым, чем богатым и несчастным, хотя понятно, что этот тезис без раздражения принимают только счастливые и богатые.

Так что не будем говорить об очередном кризисе американской буржуазности или о поисках выхода из потребительского Эдема. Злодеи смешны, но и принцы не менее комичны. «Убийственная смесь ярости и отчаяния» оказывается столь же бесцветной, как реальность. И столь же холодной. Ужас, может быть, оттого так и завораживает, что он ненастоящий, игрушечный, сказочный, а тайна оттого так притягательна, что поведана иронично. Подобную иронию может и даже обязана позволить себе эпоха «конца истории», комфортно и безопасно расположившаяся на рубеже тысячелетий.

Но история, похоже, еще не кончилась — новый взрыв случился в Персидском заливе. Сумеют ли устоять бастионы мировоззрения, названного «постмодернизмом» — мировоззрения, объяснившего все, но не объясняющего ничего?..

НАСЛЕДНИКИ ПО КРИВОЙ

Если оценивать текущую историю как смену определенных периодов, то в настоящий момент мы явно переживаем конец одного из них. Каким станет следующий, сказать трудно — общественные темпы нынче все равно превосходят любые издательские сроки. Остается вглядываться в недавнее прошлое, находя в нем процессы и тенденции, по всей вероятности, нацеленные в будущее.

Оборачиваясь на путь, пройденный со времени судьбоносного V съезда СК СССР, легко убедиться, что кино ринулось в перестроечное пекло «поперед бабки». Многие процессы, свойственные обществу в целом, всплыли в нем раньше, чем в других областях экономики или культуры, хотя маршруты и стадийность совпадают: покаяние, реабилитация полочного фонда, интерес Запада, подкрепленный престижными фестивальными наградами, деидеологизация и приватизация, свободный рынок.

Скорые следствия долгожданных перемен кино тоже пожинает со всей страшной: засилье «чернухи» и дешевой кооперативной продукции, неконвертируемость на реальном внешнем рынке и неконкурентоспособность на рынке внутреннем, развал производства и финансовый дефицит.

Мудрить тут особенно нечего, а остается только констатировать, что кино, выпендрившись впереди прогресса, от прогресса и получило. Причем раньше и чувствительнее, чем более осторожные или более консервативные соседи. Но это как раз проблема неопределенного будущего. Настоящее же таково, что, отколупнув с фасада отечественного кинематографа жиденький косметический слой, мы найдем мощные и нетронутые прежние напластования. Груз семидесятилетней «психологической истории» никуда не делся — именно поэтому применительно к текущему моменту правильнее всего говорить не об эволюции, и тем более не о революции, но о мутации. О наследии, которое мы получаем по странной исторической кривой.

В чем состоит наследие? В том, что за истекшие годы у нас сформировалась уникальная в своем роде модель кинокультуры. Ее истоки обнаруживаются еще в середине 20-х и на рубеже 30-х годов, когда жанры — механизмы обратной связи между кино и жизнью — были объявлены буржуазными пережитками, а киноязык подвергся канонизации, причем источником канона стали открытия авангарда 20-х, по-своему подготовившего почву для культового кино следующего десятилетия. Именно он, кинематограф «большого стиля» и «золотого века», выглядит идеальным воплощением советского варианта «важнейшего из всех искусств». Столь

содержательная для западного кино игра между мифологией и идеологией здесь не актуальна, потому что экран приспосабливает жизнь не к восприятию отдельной суверенной личности, а к уже отрегулированным массовым запросам. Действительность настолько мифологизирована, а мифология настолько сливается с идеологией, что поступает на экраны прямо и непосредственно, минуя стадию жанровой обработки, будь то приключения одинокого героя, чудесное превращение Золушки или какой-нибудь иной демократический архетип.

Постепенно, впрочем, прививаются и свои жанровые новообразования, где исподволь нащупывается архаический подтекст формирующегося советского мироощущения. Появляются историко-революционный, биографический, оборонный фильмы, комедия с коллективным положительным героем и т. д. На этом фоне взаимопроникают авторское и массовое начала. Советские режиссеры лишены пространства для индивидуального маневра, зато они пользуются исключительным правом на нравственную истину в последней инстанции, на санкционированное тоталитарным менталитетом высказывание от имени Истины, Добра и Справедливости.

30-е годы запустили идеально отлаженный кинематографический механизм, где каждая деталь пригнана к другой и все вместе образует непрерывный поток генеральных идей самого справедливого на земле социального строя. Все в этом киноколоссе было разумно и прекрасно, кроме одного. Как всякое имперское детище, он был рассчитан на века и мог функционировать только вкупе с другими, такими же умными и бесперебойными машинами тоталитарной системы. Система же получала ощутимые удары изнутри и снаружи. Мифологический полуфабрикат деформировался то в пламени военного пожара, то в водах хрущевской оттепели, то под порывами ветра, дунувшего из-за приоткрытого железного занавеса. Но кинематограф работал в прежних ГОСТах, спешно приспособлявая их к требованиям момента. Поворачиваясь «к человеку» в краткие периоды послаблений или укрупняя форму пропорционально «закручиванию гаек».

Естественно, каждое лыко вяжется в строку и ничто не проходит бесследно. Разбалансированный кадр советской «новой волны» откликнется в стилистике «производственных» фильмов 70-х, а камера, двинувшаяся вслед за героем в ранних картинах Хуциева и Данелии, даст о себе знать в батальных массовках *Освобождения* — семидесятнической отрывке «большого стиля». В этом смысле увлекательно выглядела бы история советского кино, написанная с точки зрения анализа «сквозных» мотивов, стилевых накоплений внутри канона.

К началу брежневской стагнации киномеханизм изрядно поизносился и ослаб. Однако продолжал работать, продуцируя неоднократно описанную ситуацию «безадресного» кино. То есть кино, сделанного по старым рецептам «золотого века», но в условиях абсолютно демифологизированной реальности.

Экран апеллирует к мифологемам победившего социализма, но в эти «сакральные» величины никто не верит. Традиционному западному жанру все еще противопоставляются отечественные суррогаты, вроде производственного фильма или фильма о молодежи (здесь особенно видно, как собственно жанр заменяется темой), но исподволь, контрабандой классический жанр берет свое: в «детском» варианте *Неуловимых...*, в подарочном новогоднем издании сказок Рязанова или в историко-революционном *Белом солнце пустыни*.

Замечательно, что последней попыткой удержаться на прежних позициях становится популярный на рубеже 80-х тезис о «синтезе жанров», формально санкционирующий лучшие достижения мирового кино в творческом поиске кино советского, а на деле отчаянно сдерживающий его на грани потери жанровой девственности.

Пресс идеологии по-прежнему давит и на авторскую режиссуру. Но и это уже иной пресс. Он еще достаточно неповоротлив, чтобы объявлять всякий художественный эксперимент политической диверсией, но уже достаточно разболтан, чтобы контролировать любой обходной маневр. На окольных путях вынашиваются иносказание, косвенная авторская посылка, насыщенные ассоциативные ряды — метафорический язык, имеющий помимо самооборонной функции самодостаточную художественную ценность. Классическим примером такого рода может служить сцена в типографии из *Зеркала*: реалии сталинской эпохи выносятся за легко читаемые скобки, а в чистый «осадок» выделяется невероятное отчаяние и духовное напряжение. Авторство 70-х обращается к притче, метафоре. Рефлексии этой стилиевой доминанты провоцируют «прямое кино» Германа и «универсалистское» — Сокурова.

Иными словами, застойный период, предававший анафеме массовую культуру и изощренно глумившийся над кризисом буржуазного индивидуализма, допустил в собственное дряхлеющее тело метастазы и авторского, и массового кино. Однако с парадоксальной поправкой. Поскольку жанр снимать было все-таки трудно, а порой и опасно, на него решались только по-настоящему талантливые или, по меньшей мере, энергичные люди: Мотыль, Митта, Рязанов, Михалков, Говорухин, Гаспаров. И наоборот — фрондерское «уважение к личности» давало право на собственное высказывание даже тем, кто не обладал к тому никакими основаниями.

Это вообще характерный признак культуры позднего социализма. Сравните с литературой: бульварное «чтиво» сочиняли Пикуль и Юлиан Семенов — литераторы, как к ним ни относись, грамотные. Зато тучи бездарностей марали бумагу, прикрывшись громкими словами о самовыражении. Налицо первый симптом мутации, вторжение в имперский организм чужеродных демократических генов, давших нормальное потомство только от самых сильных. Социальные катаклизмы

еще впереди, и граждане брежневской державы, обеспеченные всеми гарантиями социализма, могут безопасно смаковать демократические мифы. Потому-то мы так легко прощали нашим экранным суперменам службу в СМЕРШе, а то и в КГБ, что понимали — это все маски, шпионские «легенды», под которыми скрываются мало кем виденные в натуре, но всеми «слышанные» Тарзан и Джеймс Бонд. Потому и воспринимали на «ура» даже плохонькие «истерны», что на безопасном расстоянии вглядывались сквозь них в чужую заманчивую жизнь.

И вот эта жизнь стала нашей собственной. И новая мифология внедряется в нас уже не эпизодически, а самым строем «перелицованного» бытия. Происходит радикальная смена самой модели — инфантильно-коллективистский архетип сменяется индивидуалистическим: «массовый герой» в жизни и на экране уступает место герою-одиночке, принцип «все за одного» вытесняется принципом «один против всех». В прежнем «истерне» герой непременно возвращался в объятия коллектива, во имя которого и при поддержке которого совершал свои подвиги. Нынче он все чаще удаляется в пустоту, в одиночество, в неизвестность. В детективе и триллере меняется сам характер преступления. Прежде оно непременно было посягательством на общественное достояние — на коллективную собственность (кража), коллективную форму жизни (убийство), наконец — коллективную память (расхожий мотив, согласно которому в уголовщине замешан недобитый военный преступник). Теперь криминальная завязка преимущественно стягивается вокруг изнасилования — преступления против личности в ее, так сказать, необобщественной ипостаси. Наконец, на экране приживаются мистика и секс — абсолютно надличная и абсолютно личная сферы, неподконтрольные социально-идеологическим критериям.

Но тут и выясняется, что прежние мифы, публично отпетые и похороненные вместе с державной киноиндустрией, куда более живучи и долговременны. Метаморфозы нашего сознания можно уподобить психологии подростка, изнывающего под диктатом родителей, но подспудно уверенного в их, родителей, вечности, а стало быть, и в собственной защищенности от главных и больших вопросов. Это — вполне избитое сравнение, но в данном случае оно работает почти буквально: ведь, похоронив родительницу-систему, отечественная кинематография оказалась в положении весьма бестолковой падчерицы иноземных опекунов. Шансов выбиться в Золушки у нее и в ближайшее время не предвидится. Хотя бы потому, что кинокультура, которую мы сейчас примеряем на себя и ростки которой высаживаем на разрыхленной родительской могилке, существует по весьма жестким, проверенным временем нормативам.

Едва ли не главный состоит в том, что жанр, бывший у нас прежде дорогой и редкой игрушкой, на каждом шагу выдвигает свои каноны — изобразительные, сюжетные, нравственно-этические. Отступление от любого из них ведет

к разбалтыванию всей системы, в то время как советские режиссеры, воспитанные в идеологическом инкубаторе, почитают за высшую доблесть именно отступление от канона любыми средствами. Просто и без затей тиражировать отлаженные образцы низового мифологического кино кажется им либо слишком просто, либо слишком стыдно. Хотя, как выясняется, не стыдно, а главное — не просто, ибо требует, во-первых, средств, а во-вторых, нормального, неамбициозного ремесла.

Кроме того, классические жанровые мифы — это все-таки мифы чужие, и их адаптация к существующим представлениям и запросам «коллективного бессознательного» дает странные и непредсказуемые результаты.

(...)

Важнейший механизм жанрового катарсиса у нас, как правило, крутится вхолостую, потому что персонажи отечественных вестернов и триллеров отвечают либо за других, либо перед Высшим Судом, но никак не сами за себя.

Кто знает, быть может, пройдет время, и историки кино будут с упоением отыскивать в картинах Светозарова и Сергеева индивидуальные авторские черты, подобно тому как французская критика 50-х годов находила эти черты в канонических вестернах Говарда Хоукса или шпионских комедиях Хичкока. Пока же самыми удачными оказываются те жанровые работы, где авторская игра как бы дистанцируется, оговаривается заранее, как в чуть стилизованном *Катале* Сергея Бодрова или в подчеркнуто черном *Клеце* А. Баранова и Б. Килибаева. Но эти фильмы не насыщают слой новой мифологии, скорее — паразитируют на нем, предшествуют тому, чего еще нет.

Здесь, впрочем, мы уже вторгаемся на территорию авторского кино, для которого теперь, кажется, наступило полное раздолье. История свидетельствует: развал киномонополий всегда или почти всегда чреват взлетом индивидуальной режиссуры. Так было в 1914 году, когда на руины «Патэ» и «Гюмона» пришли Деллюк, Эпштейн и Ганс, так разливалась «новая волна» 60-х. Так бывает при деформациях «нетоталитарной» модели, наше же наследие дает о себе знать не только на уровне низового пласта, но и на индивидуальных авторских позициях.

В гипотезе советское кино должноделиться на поточное и элитарное. Императивы прежнего официоза, предписавшие всем любить *Солдат свободы* и не любить мелодраму, а на неформальном, но не менее директивном уровне — не любить *Вкус хлеба* и преклоняться перед Тарковским, — уходят в прошлое. Не хочешь Сокурова — и не надо. Это его (что по-своему справедливо), а не твои проблемы, так что не умничай и смотри *Звездные войны*. Мудрый буржуазный принцип «клиент всегда прав» формирует, с одной стороны, жанр, канон, поток, а с другой — стиль, язык, штучный проект. На одном полюсе «улица корчится безъязыкая», на другом — язык, шифр, индивидуальный код.

Но тут-то и выясняется, что психологический состав «верха» и «низа» совершенно одинаковый. Прививка коллективизма слишком хорошо усвоена и массовым мифом, и творческой личностью в отдельности — в той мере, в какой сама личность является результатом сложения мифологических величин. Прямой результат этого сложения состоит в том, что в нашем авторском кино сегодня нет собственно авторского начала, которое прежде обреталось во фрондирующих выпадах против «системы» и игралось больше фоном, нежели самим собой. Мы привыкли думать «за всех», но разучились думать за себя.

(...)

Без языка оказалась не только «улица», но и «башня из слоновой кости». Апокалипсически мыслящие режиссеры дружно крадут у Тарковского. «Чернушники» одалживают у Германа. Метафорическая режиссура 70-х явно не дала традиции языка, сколько-нибудь пригодного к бытованию в новых условиях, она осталась боковой ветвью — яркой, но бесплодной. Языковых накоплений нет. Есть только индивидуальные фонды тех же Тарковского и Германа, постепенно девальвируемые ретивыми эпигонами. Поэтому наиболее честными в этом смысле представляются работы, в которых лексические поиски не скрываются, а наоборот, выносятся в саму поэтику. Так происходит у Сельянова и Макарова, наследующих через сценарии М. Коновальчука платоновскую систему наивной «саможивущей» речи, мыслящей азбуки. Сюда же формально подверстываются откровения «параллельного кино», искренне изобретающего велосипед, однако — только формально, потому что за простодушием неопитов нет-нет да и мелькает прагматизм опытных эпатажников и профессиональных «анфан террибль».

Из всего сказанного вырисовывается вполне монструозная картина. Мутации имперского кино дают ублюдочные жанровые гибриды. Авторы проповедуют конец света на пустом месте. А где-то сбоку резвятся «параллельщики», оговорившие себе право жизни после смерти и не упускающие шанса на мародерскую поживу. Завершающим мазком этой кладбищенской живописи мог бы стать самый страшный мутант — широко обсуждаемый ныне отечественный вариант постмодернизма, явленный в культуре, где, по язвительному замечанию американки Аннет Майклсон, и модернизма не было.

Модернизма, может быть, и не было. Но с постмодернизмом, если понимать под таковым состояние «усталой» культуры, отказавшейся от продуктивных функций и уравнившей все и вся в пространстве относительности, все сложнее. Думается, наша застойная действительность 70-х фабриковала стихийных постмодернистов, ибо тиражировала ценности, в которые не верили даже их прямые создатели, и сообщала пафосу времени изначальный игровой оттенок. Социальная ирония, сводившая в сюжете анекдота генсека, Чапаева и Штирлица, экстраполировалась на более обширные сферы сознания и пронизывала их до дна.

Папа, умер Дед Мороз. Реж. Евгений Юфигт. 1991





До дна, но не до конца. Наследники 70-х, искушенные перестроечной вседозволенностью, все равно не станут постмодернистами по духу, потому что навсегда обречены «вечным ценностям», которые в брежневские годы ходили наравне с магнитофонным Галичем и машинописным Солженицыным. Расколотый тоталитарный менталитет не может целиком насладиться обратимостью, иллюзорностью игры со всем. В каком-то предельном, итоговом заходе он все равно затребует опоры, ориентира, акцента, подобно тому, как «вселенская смазь» *Ассы* и *Черной розы...* рано или поздно выдает в их авторе «шибко душевного» моралиста из времен *Ста дней после детства*, а демиургический универсализм *Дней затмения* — опору на культуру «трех Б» (Бах — Босх — Булгаков), при полной заместимости первого звуком органа вообще, а последнего — «Альтистом Даниловым».

Проблема культурного поля встает вообще очень остро. Сколько ни ищи, ни в прошлом, ни в настоящем не отыскать цельный массив, без которого о постмодернизме и говорить-то стыдно. Пока игра разворачивается вокруг только двух явлений: реалий сталинской эпохи и пресловутой «молодежной культуры», худо-бедно представляющей законченную культурную среду. Вероятно, из недр этой среды и выйдет настоящее постмодернистское мировоззрение — транснациональное, урбанистическое, впитавшее и примилившее в себе «высокое» и «низкое», лишенное социальных рефлексий. И главное — владеющее жанровым каноном, лежащим в основе всякого постмодернистского изыска.

Круг замкнулся. Начав с жанра, к нему и вернулись. Вероятно, эту статью надо заканчивать ссылкой на будущее, которое все покажет и все расставит по местам.

Кино меняет окраску. Но под какой цвет оно мимикрирует? Под поблекший оттенок красного или под натуральный — кровавый? Или под неопределенный колер знамен будущей демократии? Ответа пока нет, но обновленный киномеханизм раскрывается надолго. О, неисповедимые пути наследия!

ВЕСНА НА УЛИЦЕ МОРГ

Мертвые люди будут проходить через собственные кишки.

— Леонардо да Винчи. *«Предсказания»*

В ленинградской телепередаче «Пятое колесо» приглашенная к дискуссии о некро-реализме женщина-психолог заметила, что главную опасность представляют не столько сами творцы некростиля, сколько иные критики, безответственно делающие эти творения достоянием общественности.

В словах женщины-психолога есть безусловный резон. По этому поводу мне вспоминается история, слишком невероятная, чтобы оказаться правдой, но, вместе с тем, слишком похожая на выдумку, чтобы быть ею на самом деле.

Однажды — дело происходило в глубоко застойные времена — школу, где учился Евгений Юфит, будущий отец-основатель некродвижения, посетила западногерманская делегация. Нетрудно вообразить, что началось в стенах обыкновенной ленинградской десятилетки, спешно гримировавшейся под филиал Академии наук образцового содержания. Юный Юфит принял в подготовке посильное участие. В частности, убедил одноклассников приветствовать гостей-антифашистов хоровым возгласом «Гитлер капут!» То есть, с одной стороны, потешить чувство каждого честного немца, а с другой — показать, что советские школьники свято чтут память, сплотившую наши народы в борьбе с коричневой чумой... Об остальных аргументах история умалчивает, но, вероятно, они были столь же логически безупречны, потому что, едва на пороге появились первые гости, весь (!) класс вскочил и гаркнул... С таким энтузиазмом, что благовоспитанные фрау и увешанные фотоаппаратами герры пуль вылетели вон, решив, что стали жертвами тщательно спланированной провокации.

Экстренное комсомольское собрание, обсудив ЧП, пришло к выводу: класс поддался действию необъяснимого массового психоза. Зачинщика особенно не искали. Да и не могли найти, потому что, как выяснилось, сам Юфит в последний момент остался сидеть за партой и ничем себя не скомпрометировал...

Иногда мне кажется, что все берущиеся судить о некрореализме невольно оказываются в положении сбитого с панталыку класса, ибо попадают в некое магическое поле, где хулиганство «на голубом глазу» идет бок о бок с трезвым умыслом, персональный магнетизм опирается на коллективный аффект, а тщательно симитированный маразм завершается продуманным скандалом.



Провокация, эпатаж, шок сопровождали легализацию некрореализма. Когда на первой волне перестроечного интереса «ко всему запретному» некрофильмы оказались в Ленинградском Доме кино, ожесточенная дискуссия развернулась в зале еще до конца просмотра. Возмущенное большинство требовало немедленных и жестких санкций. Самые терпимые рекомендовали рассадить авторов по психбольницам. Некрореалисты же, анонимно устроившись в первых рядах, горячо поддерживали недовольных, выкрикивая что-то вроде: «Такое искусство народу не нужно!»

Глядя на это, Луис Бунюэль, до конца жизни сожалевавший, что не сумел забросать булыжниками зрителей *Андалузского пса*, удавился бы от зависти. Годар был бы счастлив, стань он участником показа, закончившегося сменой комсомольского руководства целого города (некрореалисты добились этого в Кирове в 1988 году). Однако скандалы не только проходят, но и забываются. Сегодня, когда поломанные стулья и испорченные репутации доверчивых киноадминистраторов остались позади, самое время взглянуть на явление со стороны. Причем не только в свете личных побуждений его творцов и создателей, но и с точки зрения того самого общественного сознания, о чистоте которого заботилась телевизионная женщина-психолог.

Некрореализм (от греч. «некрос» — буквально «мертвороализм») появился на свет в начале 80-х в среде ленинградского «нового искусства». Будущие титаны движения занимались в ту пору кто чем. Олег Котельников придумывал зеленомордых фантомасов в модных черных очках и пририсовывал оленям на мешанских ковриках комиксовые надписи «йе-йе». Андрей «Мертвый» Курмоярцев совмещал работу в крематории с сочинением романа «Девочка и медведь» — странной вариации



на тему «красавицы и чудовища», выполненной в духе кровавого лубка и детской сказки-страшилки. Юрий «Циркуль» Красев исполнял «ноль-джаз» — прообраз курехинских поп-механик. Валерий Морозов стучал на барабанах у «Россиян». Владимир Кустов служил матросом и исследовал влияние недоброкачественных продуктов на патологическую активность мужчин в массовых драках. Сергей «Сerp» Сериков играл на трубе в похоронном оркестре города Светлотрупска (данные автобиографии).

Что же касается Евгения Юфита, то он, закончив ВТУЗ при Ленинградском металлическом заводе, где, по собственному признанию, неоднократно поражал наставников крайней тупостью и неспособностью, занялся живописью и постановочной фотографией.

Оценивая сегодня ранние работы некрореалистов, легко распознать в них элементы формирующегося стиля. Обозначается круг специфических тем, персонажей, сюжетов. Утверждаются авторитеты и источники вдохновения.

Так, в романе Андрея Мертвого «Девочка и медведь» заблудившаяся в лесу крошка сначала подкармливается возле полуразложившегося трупа, а потом сводит дружбу с дремучим медведем-людоедом. Приглянувшиеся друг другу монстры творят всяческие безобразия, потрошат покойницкую, устраивают побоище на лугу. Смерть притягивает их с неистовой силой. Они зовут ее как счастливое избавление, заражая своим счастьем окружающих. Все это совершается на фоне могучей природы. Зимние мертвяки являются из-под снега, половодье выносит утопленников, заливные луга зеленеют, как трупные пятна. Сама стихия совершает свой вечный цикл как будто лишь для того, чтобы оттенить прелесть гибели и распада.

В этом каноническом некротексте очевидно тяготение к анонимному слою народной «чернухи». К тому низовому фольклору, который изживает коллективный страх в «пляске смерти» или в современных садистских куплетах:

Недолго мучилась старушка в высоковольтных проводах...

или

Сверху упала плита номер триста —
Мальчик похож стал на «завтрак туриста».

(У последних строк есть автор, что никак не умаляет их истинной народности.)

При этом Андрей Мертвый неподдельно инфантилен, по-детски пантеистичен и по-детски же жесток. Ему чужда ирония или авторская дистанция — красота трупа влечет его как нечто неотделимое от общей непознанности жизни. Его персонажи безымянны и сказочны — Девочка, Бабушка, Медведь, Мужик. Его коллизии универсальны и наивно-мифологичны — трансформация бездушной плоти буквально олицетворяет переход в другое, таинственное измерение.

Опус Мертвого как нельзя лучше иллюстрирует важную тенденцию нарождающегося стиля: интерес ко всему телесному, экскрементальному и, как следствие, — низость формы и примитивизм содержания. Позже эти понятия составят общественный имидж некрореализма, а еще позже будут тщательно имитироваться его многочисленными эпигонами и подражателями.

Другим источником и составной частью некростиля, делающим его явлением специфически советским, является, условно говоря, «героический идиотизм». А именно: «матерая лихость», «удаль лютая, молодецкая» и «здоровый, тупой задор» (привожу высказывания в оригинальном авторском звучании).

«Героический идиотизм» — феномен с легко прослеживаемым историческим генезисом. Некогда Ницше обосновал «героический пессимизм». Время скорректировало определение. На смену антибуржуазному сверхчеловеку пришел социалистический недочеловек. Герой не по личному выбору, а лишь потому, что «когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой».

Любовная и буквальная апелляция к такому типу личности с ее атрофированным инстинктом самосохранения и абсурдной социальной ролью оплодотворила архаический пафос смерти безудержным весельем. Сказочный персонаж стал лесорубом, электриком, военным альпинистом. «Мой папа летчик» — так называется одно из ранних произведений некроживописи. Сын-дебил радостно глядит в светлое будущее, а позади висит папа-парашютист, удушенный на стропах, которые он от избытка ликования обмотал вокруг шеи...

Загробный мир обернулся гротеском. Герой-мертвец превратился в удальца-идиота, пожинаящего плоды собственной лихости. В этом ключе Евгений Юфит подходил к своим фотомоделям, гримируя их под картинки из учебника судебной медицины (впоследствии среди учителей в искусстве он будет выделять Эдуарда фон Гофмана, составившего в начале века обширный патологоанатомический атлас). Фотоработы Юфита несут печать макабрического концептуализма. «Подвиг инкассатора» — забинтованная физиономия, из которой торчат какие-то штыри и проволоки... «Купающийся юноша» — пучеглазый мужик вылезает из ванны, наполненной кровью... «В ожидании перемен» — удушенник со спущенными штанами сидит на сортирной доске... «Утро в березовой роще» — мертвое тело в вычурной позе застряло среди ветвей...

Даже поверхностного пересказа довольно, чтобы увидеть в юфитовских работах классический повод рождения кино — стремление фотографии стать фотографией движущейся. Статичные снимки оживают за счет названия; сюжеты разыгрываются как бы за пределами мизансцены, запечатлевшей кульминацию, апофеоз, результат. Понятно, почему окончательная декларация некрореализма, уже вобравшего живопись, литературу и музыку, совпала с явлением некрокинематографа.

Это случилось в 1984 году. Юфит, Мертвый, Котельников и Константин Митенев основали киностудию «Мжалалафильм», аранжировав официальную фамилию Мжаванадзе в эстрадном духе «ша-ла-ла». Первый же съемочный день закончился скандалом. Милиция разогнала актеров, инсценировавших драку на помойке. Юфит, поскольку он держал кинокамеру, был отконвоирован в ближайшее отделение и провел там целую неделю, покуда РУВД проявляло пленку.

Экспертное заключение носило характер почти искусствоведческий: криминал отсутствует в силу крайнего идиотизма. Милицию можно понять. Первый некрофильм *Лесоруб* больше всего похож на раннюю комическую, сыгранную обитателями дурдома. Герои мечутся по помойкам и дворам-колодцам, лупят друг друга почем зря, втыкаются головами во все твердые предметы, имитируют массовые травмы и коллективные самозарезывания... Для звукового сопровождения Юфит и Котельников сочинили песню «Жировоск».

Наши трупы пожирают
Разжиревшие жуки.
После смерти наступает
Жизнь что надо, мужики!

Текст этого программного документа остался только на бумаге. В фонограмме же не разобрать ни слова — нечленораздельный рев лишь изредка пробивается сквозь какофонию инструментов.



На первом этапе к некрокинематографу примкнул Евгений «Дебил» Кондратьев — один из самых загадочных персонажей ленинградского киноподполья! Влияние «дикого» кондратьевского стиля ощутимо в *Лесорубе*.

Впоследствии темп некрофильмов замедляется, кадр становится более устойчивым и статичным. В 1985 году Юфит снял один из самых известных своих фильмов — четырехминутный «шедевр» *Санитары-оборотни*. Трогательный персонаж в коротких штанишках и матросской шапочке углубляется в лес, а следом за ним крадутся санитары, вооруженные палками, мешками и смирительными рубахами. Сманив жертву с дерева, медработники набрасываются на нее, топчут и бьют... В утасующем сознании истерзанного «матросика» всплывает последняя картина: синее море и белый пароход...

Санитары-оборотни — фильм-афоризм и вместе с тем фильм-концепт. Сюжет в нем равнозначен метафоре, парадокс граничит с философией, а минималистская технология отыгрывается на уровне художественной задачи. Смерть как итог праздника идиотов, насилие как повод к массовому балету, наконец — глумливый параврафраз на темы народного образа счастья и мечты — все эти элементы некрореалистического «мейнстрима» встроены в четкую формальную структуру и звучат прямо и лаконично.

В 1987 году Юфит и Мертвый совместными усилиями сделали *Весну* — симфонию идиотизма, разыгранную на фоне весеннего пробуждения природы. Форма

¹ Поскольку Кондратьев избегал и продолжает избегать всякого общественного внимания, мне остается адресовать читателей к Ассе Сергея Соловьева, где сны Бананана представлены фрагментами из кондратьевских *Труда и голода* и *Нанайнана*.



усложняется. Возникает образ рассказчика — прикованной к постели больной, чьи дневниковые записи-титры комментируют происходящее. Появляются документальные вставки — летят самолеты, маршируют физкультурники, сверкает огнями цирковая арена. Вдохновляясь этим, веселые трупы предаются своим обычным забавам. А именно: подробно и со вкусом сводят счеты с жизнью. Своей и чужой.

Мощным аккордом прозвучала в *Весне* гомосексуальная тема. Смерть — дело суровое, мужское. Перед тем как отойти в лучший мир, персонажи вкушают мужественные телесные наслаждения. В дело идет всякий подручный материал — палки, веревки, камни... Особенно впечатляюща и тошнотворна сцена, где при помощи здоровенных орясин три мертвяка имитируют орально-анальный секс.

Годом позже Юфит снял *Вепрей суицида* и *Мужество* — героические притчи об однополой любви и смерти. Андрей Мертвый предпринял первую самостоятельную постановку. *Мочевуицы-труполовы* — трагическая история семьи, не готовой к общению с некромиром. Некрореалист второго призыва Игорь Безруков посвятил своих *Человека как последнее убежище города* и *Гостя из Африки* интимной жизни покойников. Константин Митенев сделал *Тупые губы*, где главным аттракционом является образ автора, блюющего прямо в объектив.

В 1989 году состоялся официальный дебют некрофилов. На «Ленфильме» Юфит снял звуковую двухчастевку *Рыцари поднебесья*, повествующую о злоключениях героев-разведчиков, участников таинственного эксперимента. Его смысл так и останется загадкой, потому что, будучи не в силах преодолеть искушение, лихие диверсанты насилюют друг друга, калечат и убивают... В утреннем лесу разносится дробь дятла... С воем и мычанием голозадые мужики мечутся по опушке... «Шел второй день оттепели», — гласит финальный титр...

Этим фильмография некрореализма, собственно, и исчерпывается. Есть еще узкоплеченное *Яйцо* — *grémier atomique* *Рыцарей поднебесья* Александра Аникеенко. Фильма я не видел, но, по слухам, его гадость и мерзость не поддаются никакому описанию. В целом же кинопродукции некрореализма едва набирается на два часа. То есть явление, которое вот уже третий год обсуждается и дискутируется, от которого одни приходят в неопикуемый восторг, а другие брезгливо отворачиваются, по своему фактическому объему не превышает метраж обычной прокатной картины².

Громкая и скандальная репутация некрореалистов — типичный случай, когда короля играет окружение. При этом я вовсе не утверждаю, что король голый. Он одет, порой даже слишком тщательно. Много на своем веку повидавшие и показавшие английские «независимые», отсмотрев некропрограмму, обрушились на авторов вовсе не за патологию или непрофессионализм (стандартный набор отечественных претензий), но за недостаток мерзости... У Брэкиджа или Кенета Энгера, дескать, было куда гаже, грязнее, круче. А главное — раньше. В массе же западный зритель на наших трупках глазет очень охотно. Ему, оболваненному и пресыщенному, конечно, любопытно: чем еще можно шокировать после Бунюэля, Арто или Аррабаля. После того как в фильмах американского андеграунда актеры ложками поедали натуральное дерьмо. Давились, конечно, но лопали за милую душу, потому что понимали — имидж смутьянов и скандалистов так просто никому не дается.

Словом, репутация требует не только времени, но и места. В системе традиционных советских ценностей некрореализм тянет на крутой авангард, ибо наносит чувствительную пощечину общественному вкусу. На Западе он легко проходит по шкале постмодернизма, ибо с обескураживающим простодушием добывает свежую кровь из окаменелых «священных животных» (последнее утверждение вообще распространяется на отечественный вариант параллельного кино, за кордоном давно уже существующего в других геометрических плоскостях). В обоих случаях некроискусство силится расширить артефакт, обыграть обстановку, подключиться к контексту. На раннем этапе контекст создавали неформалы-единомышленники, провоцировавшие благонамеренную публику экзотической внешностью и вольными манерами. Со временем хэппенинг поселился: в исходе голландских гастролей некрошоумен Юрий Циркуль, изображавший перед экраном последние судороги мужика-лесовика, метнул в зал увесистое бревно. Зрители были счастливы и набросились на экзотический сувенир не хуже, чем на штаны Мика Джаггера. На свердловском смотре «нестыдного кино» Юфит и Аникеенко разжигали ажиотаж демонстрацией пары карпов-педерастов...

² Сейчас, когда пишется эта статья, полным ходом идут съемки первой полнометражной работы Юфита. С маркой «Ленфильма» она появится в конце года.

Методы шоковой терапии разнообразятся, но главная цель остается неизменной. «Играя» некрореализм — приветствуя или порицая, — наше сознание одновременно играет и само себя, собственные комплексы и табу. Некроэстетика устремляется в область общественной «браковки». Безумие, экскременты, всякие патологии и извращения, наконец, сама смерть как будто не замечаются коллективным сознанием или уводятся в область эвфемизмов. Некроискусство извлекает их оттуда и возвращает обществу в образах его же, общества, героев и титанов. Персонажи «зрелого некрореализма» предстают на экране по преимуществу в классическом облике «золотого века» 30–50-х годов, в мифологизированных амплуа разведчиков, летчиков-героев, матросов или ударников производства. Аномалия и норма оказываются взаимосвязаны: гомосексуализм — оборотная сторона повышенной маскулинности, идиотизм доводит до абсурда героический пафос, а презрение к смерти естественно следует из коллективной имперской этики.

Всё есть материя и всё есть тлен. Взрастившее некрореализм тоталитарное сознание или — воспользуемся модным словом — тоталитарный менталитет программно бестелесны. Коллективная душа лишена индивидуальной физиологии — в противном случае компрометируется сама общность общей идеи. «Ежедневная дефекализация, — пишет Милан Кундера в «Невыносимой легкости бытия», — это ежедневное доказательство неприемлемости творения. Или — или: или говно приемлемо (в таком случае не запирайтесь в уборной!), или мы созданы неприемлемым образом. Из этого следует, что эстетический идеал безусловного согласия с бытием — это мир, в котором говно отрицается и все ведут себя так, будто его не существует».³

Плоть антитоталитарна, а гуманизм (то есть «человечность») материален и телесен. Освобождающееся общество реабилитирует не только «Зияющие высоты», но и «Секс в жизни мужчины». Еретический вопрос Кундеры «какает ли Всевышний?» и попытка Сергея Соловьева заглянуть в унитаз Вождя народов — знаки одной и той же иконоборческой тенденции. В этом смысле некрореализм, безусловно, гуманистичен, ибо, как справедливо заметили американские коллеги, в его интерпретации «тела не принадлежат ни государству, ни военным силам, ни общественному авторитету. Мы принадлежим жукам, плесени и своим ближним трупам. По мере того как некрореализм принимает неприемлемое существование живой смерти, некросубъект обретает частичку мазохистской свободы».⁴

Данте не был некрореалистом, ибо занимался посмертным воздаянием души. Далеким предтечей нынешних мочебуйцев выглядит Леонардо, в порыве

³ Kundera M. The Unbearable Lightness of Being. Pezerinial Library, 1987, p. 248.

⁴ Доклад Э. Берри и А. Миллер-Погачар «От деконструкции до декомпозиции: Советский некрореализм в свете западных теорий постмодерна» прочитан на семинаре «Неизвестное советское кино» в ноябре 1990 года.

возрожденческого универсализма посягнувший на неприкосновенность плоти. Отношение к смерти, трупу, загробному миру менялось на всем протяжении человеческой истории. В представлениях древних душа, покинув тело, приобщалась к космосу. Средневековые относились к смерти как к неизбежному продолжению жизни. Лишь в XVII веке близость живых и мертвых, прежде не внушавшая сомнений, оказалась нестерпимой. Кладбища удаляются за городскую черту, а вид мертвеца внушает отвращение⁵.

В советском сознании страх индивидуального конца долгое время мистифицировался категорией «социального бессмертия». Десятилетиями герои нашего экрана гибли с гордой улыбкой на лице и осмысленным монологом на устах. Гибли ради общего дела, не обременяя зрителей излишними подробностями. Даже самый отчаянный натурализм 80-х, будь то корчи раненого Ханина в *...Лапшине* или предсмертная икота в *Иди и смотри*, всего лишь противопоставлял физиологию идеологии, предъявляя благостному официозу кровавый счет человечности.

Гуманизм некрореалистов совершенно иного свойства. Пафос чужд им изначально. Смерть настолько идиотична, что в конце концов просто смешна. При всей своей эпатажирующей внешности некрофильмы ни в коем случае не натуралистичны. Более того — некрореализм начинается там, где кончается настоящая боль. Этого не понял Игорь Безруков, снявший на ЛСДФ *Эутаназию* — полуигровое-полудокументальное исследование самоубийств. Когда прозекторский нож с душераздирающим хрустом вспарывает настоящее тело, ироническая дистанция стремительно сокращается. Ибо одно дело мазать зомбигримом друзей и знакомых и совсем другое — играть с непридуманной смертью. Не получается, и все тут.

Конечно, показывая некрореалисты натуральных мертвецов, массовый зритель бесился бы меньше. Раздражает не смерть, а невсамделишность смерти, ибо акт непосредственного умирания или насилия всякий раз помещается некроэстетикой в многократные кавычки. Так, первая сцена *Весны* живописует возню двух кретинов на железнодорожном полотне. Третий наблюдает из кустов. Приближается поезд. Страшная развязка неминуема, однако электричка проносится по соседней ветке... Испуг на лице наблюдателя сменяется постепенно дебильным умилением. И вот тут-то появляется еще один поезд...

Сознательно или несознательно откликается в этом эпизоде классическая схема гэга Бастера Китона, судить не берусь. Важнее, что катастрофа решена как комическое отклонение, «единица смеха», и за этим провокационным маневром теряется сам объект насилия. В *Санитарах-оборотнях* отчетливо видно: удары, адресованные жертве, достаются пустому мешку. В *Рыцарях поднебесья* статично снятая сцена самоликвидации диверсантов перебивается монтажным наплывом.

⁵ См.: Гуревич А. Смерть как проблема исторической антропологии. — В сб.: Одиссей-1989. М., 1989, с. 118–119.

Ясно, что следующий затем взрыв безвреден. Вообще же, как правило, некроперсонажи обставляют свой уход кучей нелепых технических выдумок. В *Весне* самоубийство осуществляется при помощи сложной подвесной системы – перерезав веревку, безымянный смельчак втыкается лбом в дерево, в *Мочебуйцах-труполовах* герой накладывает на себя руки, переоборудовав мусорный бак в некое подобие гильотины и газовой камеры одновременно.

В *Вепрях суицида* орудиями пытки и убийства становятся поочередно выгребная яма, кипяток и вилы, заряженные в самодельную катапульту...

Бутафория и макияж делают свое дело. Зритель остается в полной уверенности, что ему показали пакость и жуть. Да еще небрежно снятые. Да еще с претензией... По существу же зрителю не показали ничего, кроме лютого маразма и шутовского междусобойчика. Так и получается: нас дурачат, а нам страшно. Нас смешат, а мы злимся. Видимо, потому, что, вовремя не посмотрев *Челюсти* и *Ребенка Розмари*, бояться мы научились раньше, чем думать. А верить – раньше, чем смеяться.

Иначе и быть не может. Вынесенное в эпиграф пророчество Леонардо адресовано тем, кто ежегодно сменяет плоть. Наша идеология пережила метаморфозы нескольких поколений. Длинные общественные зимы сменялись короткими межсезоньями. Робкая *Весна* 1947 года среди послевоенных морозов всего лишь призывала пень мечтать о березке. Первая оттепель по-хозяйски обживала новостройки Заречной улицы. Нынешняя – шагнула за ограду кладбища и за порог покойницкой.

Значит ли это, что юфитовская *Весна* хуже александровской или хуциевской? Думаю, не хуже. И не лучше. Но надеюсь, что продлится наша оттепель дольше.

О ТОМ, КАК ТОВАРИЩ ЧКАЛОВ ЗА СЧАСТЬЕМ ХОДИЛ

Есть фильмы, отвечающие времени, и фильмы, отвечающие за время. Фильмы — предлоги и фильмы — придаточные предложения. Фильмы, выразившие дух эпохи, и фильмы, самовыражающиеся в этом духе.

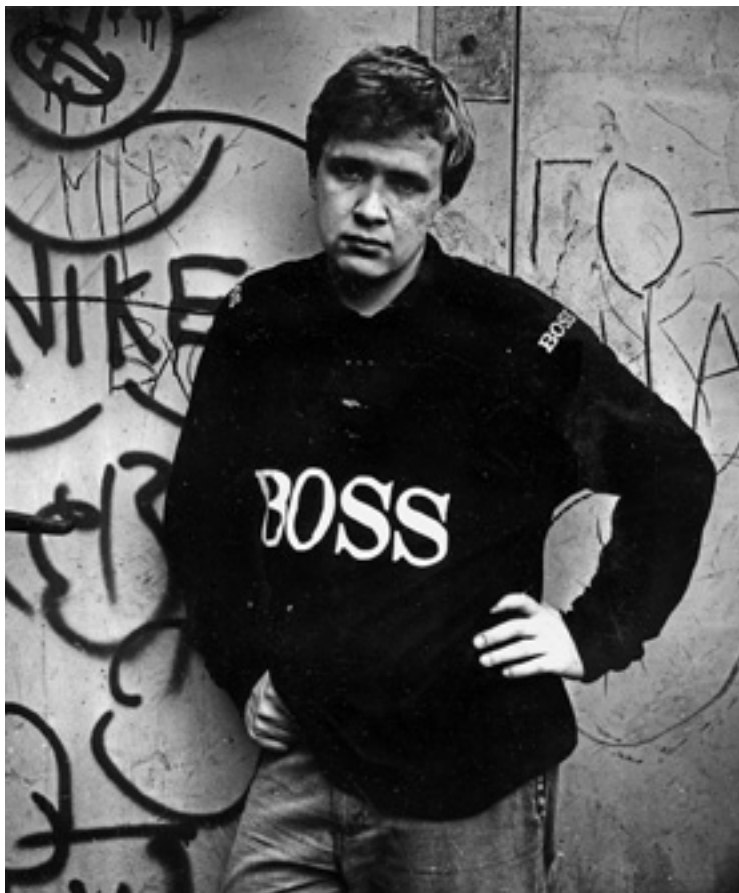
Переход товарища Чкалова через Северный полюс принадлежит к числу последних. Обласканная критикой, собравшая обильный урожай фестивальных наград дебютная работа Максима Пежемского как будто по списку реализует весь спектр текущих кинематографических претензий — от параллельного кино до пресловутого отечественного постмодернизма. В ней встретились наследие «большого стиля» и дистанцированная игра с ним, мельесовские «кадансы» и трупная поэтика некрореалистов, социальный гротеск и архаический киноязык.

У этой попытки переписать культовый миф средствами «ранней комической» есть, по меньшей мере, три основания считаться удачей. *Переход товарища Чкалова...* — фильм искренний, плохо сделанный и короткий. Причем секрет успеха кроется именно в неделимости составных. Будь картина сделана хорошо, ее обаятельный дилетантизм не заиграл бы на уровне авторского концепта. В свою очередь, полнометражный концептуализм утомляет. И наконец, сам замысел «римейка» базируется здесь на бесхитростном и подкупающем пафосе дворовой игры «в Чапаева» или «300 спартанцев».

«Сталинский сокол», ас, покоритель стихии — классическое амплу советского «золотого века». Северный полюс — его космогоническая ось, первоначально, *axis mundi*. Культурный герой, направляющийся к центру вселенной, символизирует апофеоз тоталитарного мышления, уполномочившего своих титанов вращать Землю в новую, «советскую» сторону.

Нынешний маршрут легендарного Чкалова начинается в той точке «коллективного бессознательного», где произошла неоднократно описанная сцена из оригинала 1941 года: удостоившись аудиенции вождя народов, Чкалов в экстазе кружит по комнате жену. Социальный восторг сублимируется в сексуальном эвфемизме. Счастье служения столь велико, что «переливается» на физиологический уровень...

Физиологическая посылка предшествует и новому подвигу героя. Вождь, вобравший черты «лучшего друга советских физкультурников», фольклорного генсека — «бровеносца» и чаплинского «великого диктатора», неосторожно заглатывает ведомый Чкаловым аэроплан. Естественным образом весь экипаж скоро оказывается в вельможном сортире. С перепугу нервный вождь разряжает в своих верных сынов по пистолету, но советские летчики и в дерьме не тонут, и под пулями



не умирают. Тогда и появляется таинственный пакет, содержимое которого — корявая стрелка на листе бумаги — указывает героям путь к новым свершениям. Гиперболизированная логика мифа как бы обнажает собственную «подкорку». Комический толстяк-диктатор запросто пожирает самолет. Путешествие по его кишкам напоминает выпуск кинохроники: вертятся станки, колосятся хлеба, народ радостно избывает счастливые будни. Мощный сакральный слой опредмечивается в наивной и буквальной метафоре, а миф превращается в сказку с ее изначально условной посылкой и свободой манипуляции.

Путеводный знак, начертанный вождем и означающий «поди туда, не знаю куда...», разрушает жесткую заданность идеологической конструкции. Мотив бесцельного путешествия, вообще, свойствен иконоборческой тенденции последних лет — вспомнить хотя бы *Город Зеро* или тех же *Рыцарей поднебесья* Евгения Юфита. Миф разоблачается сказкой, и в этом пространстве уравниваются любые символы и религия, пропущенные сквозь калейдоскоп современного зрения.



Постмодернистский тезис о всеобщем равенстве Пежемский воплощает буквально, причем с изрядной долей «жгучего маразма», отличающего мутацию заморского веяния на отечественной почве. Басмачи — классические злодеи советского кино — вооружены луками и стрелами, а негры — не менее кинонизированные «страдальцы» — дворницкими метлами. Вражескую стрелу Чкалов перехватывает не хуже заправского ниндзя, а его штурман поправляет очки жестом Валерки-гимназиста из *Неуловимых...* Магнитная ось полюса отсылает к феериям Мельеса, комические гэги — к мак-сеннетовскому «слэпстику», потасовка на льду — к Чудскому озеру Сергея Эйзенштейна. Замордованный врагами трогательный персонаж в семейных трусах заимствован из арсенала параллельного кино. Наконец, сам вождь, спустившийся с небес верхом на декоративном «серпе-молоте», является зримый парафраз на темы культового действия и одновременно ассоциируется с *deus ex machina*.

Классическая схема «странствий культурного героя» аранжирована в духе всецелой относительности. Невсамделишность происходящего смыкает игровое поле фильма со сценическими эскападами «Поп-механики», ее глобальным «стебом» и культурным универсализмом. Имя Сергея Курехина как «конструктора музыки» не случайно появляется в титрах картины. Курехин мог бы претендовать и на большее — на роль «конструктора идеи», в русле которой осуществляется очередная реинкарнация легендарного авиатора. Это он, глумливый «Капитан» и поп-механик, одним из первых продегустировал пену массового сознания, выступившую на разлагающемся трупe культуры: он возвел в эстетический принцип имитацию, эпигонство, конъюнктуру и низкий вкус. Пежемский, будучи первым последователем Курехина по духу, все же уступает ему по исполнительскому дару. Курехинский



эффект зиждется на фантастической всеядности. Любые величины — от БГ до сводного военного оркестра — становятся в конце концов элементами шоу, управляемыми деталями игрового механизма. Повторяя этот заманчивый и внешне легкий путь, режиссер явно попадает впросак. Введенные в ткань картины фрагменты калатозовского оригинала вдруг обнаруживают несостоятельность копии. Ирония неопита разбивается об экзальтированную мощь мифологически чистых кадров. В придуманной самим же режиссером системе многократной стилизации они играют азартнее, сильнее, круче. Их архаическая энергия как будто пробивает саму визуальную фактуру римейка.

История — «мать» истины. Для того чтобы решиться сегодня на такое утверждение, нужно быть либо Пьером Менаром — автором «Дон Кихота», либо Хорхе Луисом Борхесом — автором «Пьера Менара, автора «Дон Кихота». Мы же находим искомый ответ на страницах апрельского номера «Комсомольской правды», где военный летчик 1-го класса Виталий Котов делится мечтой восстановить по чертежам старый «АНТ-25» и повторить на нем беспримерный перелет Чкалова из СССР в Америку. «Господи! — воскликнем мы. — Какое нынче время! Какой АНТ-25! Куда же нам лететь?!» И услышим в ответ: «Куда мысль человеческая — туда и мы!»

RAIDERS OF THE LOST AVANT-GARDE

«После смерти наступает жизнь что надо, мужики!» — эти слова из некрореалистического гимна могли бы стать эпитафией к нынешнему состоянию отечественного киноандеграунда.

Советское параллельное кино, возникшее на исходе застоя и активно скандализовавшее общественное мнение на первом этапе перестройки, сегодня, по существу, изживает себя. Терминологически во всяком случае. Критерий «параллельного» творчества, выработанный на задворках идеологической империи, сходит на нет вместе с государственной киномонополией. Уникальность переходной ситуации состоит в том, что прежний идеологический прессинг уже снят, а новый — коммерческий — еще недостаточно силен, чтобы формировать вокруг себя геометрию независимости. Именно эта ситуация позволяет недавним киноподпольщикам внедриться в «систему», искать новые формы участия в большом кинопроцессе.

Ранний советский киноавангард поначалу тоже был государственным делом. Эксперименты 20-х, оказавшие большое влияние на мировую киномысль, вместе с тем заложили и основу мифологии нового общественного строя. Того строя, где самым его интеллектуальным пророкам вскоре была отпущена роль либо придворных шутов, либо кающихся грешников. Сталинская эпоха с ее репрессивной идеологией более чем на три десятилетия исключила не только художественный поиск, но и саму мысль о нем.

Советская новая волна, едва разлившись в период «оттепели» 50-х, тут же разбилась о фундамент политического курса Брежнева. Часть ее представителей оказалась в эмиграции, большинство же предпочло интегрироваться в систему. Прибежищем экспериментального направления в советском кино 70–80-х годов стала узкопленочная техника, а основной средой обитания — мастерские «левых» художников и полупериферийные клубные просмотры.

В начале 80-х в этой среде сформировалось явление, именуемое параллельным кино. Атмосфера имперского упадка придала ему очевидный макабрический оттенок. С несвойственным традиционному советскому сознанию абсурдом и черным юмором молодые режиссеры обратились к разнообразным формам разложения и смерти — будь то маразмизирующий язык официальной идеологии или индивидуальное телесное умирание. Так появились две основные тенденции кинематографического неоавангарда. Московский «постконцептуализм» и ленинградский «некрореализм». *Постполитическое кино* братьев Алейниковых и *Венри суицида* Евгения Юфита.

Андрей Мертвый, Юрий Циркуль, Евгений Юфит, Александр Аникеенко и Константин Митенев. Фот. Павел Васильев. 1991



Легализованный перестроенным интересом «ко всему запретному» киноандеграунд на несколько лет оказался обреченным на успех. С чердаков и мансард узкоплечные фильмы перекочевали в центральные кинозалы. Случалось, плохо одетые авторы не могли попасть на собственные просмотры в престижном Доме кино. По мере падения общественного ажиотажа ситуация стабилизировалась. Смерть социума наконец случилась. Наступившая свобода творчества обернулась прежде всего свободой выбора: окончательно всплывать на поверхность или опускаться еще глубже на дно.

Каждый решил эту дилемму по-своему. Так, отыграв на уровне концептуальной акции факт собственного лидерства в параллельном кино, превратились в мосфильмовских постановщиков братья Игорь и Глеб Алейниковы — режиссеры, теоретики, издатели независимого киножурнала «Сине Фантом». После среднеметражного дебюта *Здесь кто-то был* они приступили к съемкам первой прокатной картины. Где-то в великосветских подвалах затихает голос Бориса Юхананова — мага

и демиурга свободного видеоарта, создателя блестящих теорий и бесконечно длинных фильмов. Еще один москвич, Петр Поспелов, сделавший некогда лирический и вместе с тем ироничный «Репортаж из страны любви», нынче занят историографией независимого кинодвижения.

Так обстоят дела в столице, традиционно живущей по своим собственным правилам. В Ленинграде же все большую роль начинает играть Мастерская первого фильма, организованная на киностудии «Ленфильм» в рамках государственного проекта помощи молодым режиссерам и возглавленная «живым классиком» Алексеем Германом. Именно здесь получил первую профессиональную постановку Евгений Юфит, главарь некрореализма — одного из самых радикальных ответвлений киноандеграунда. Некрореализм буквально означает «мертвороализм». Ранние произведения этого жанра, снятые в 16-миллиметровой технологии и намеренно грязной, неряшливой манере, больше всего напоминают максеннетовский «слэпстик», разыгранный обитателями больницы для буйно помешанных. Персонажи густо разрисованы устрашающим зомбигримом и имитируют массовые драки, самоубийства и однополый секс. Все это смешит и отталкивает одновременно, однако легко увидеть, что некрореалистическая эстетика «тела, покинутого душой» есть прямой вызов, брошенный советскому мифу о социальном бессмертии.

Творчество Юфита и его соратников вызывало и продолжает вызывать самые разноречивые отзывы. Советский массовый зритель, не видевший не только фильмов Джордже А. Ромеро, но даже *Челюсти*, приходит в неподдельный ужас от зловещего юмора некрореалистов. Своей эпатазирующей стилистике Юфит не изменил и на большом экране. Его официальный дебют *Рыцари поднебесья* повествует о злоключениях героев-разведчиков, осуществляющих особо важный секретный эксперимент. Какой именно, зрители так и не узнают, потому что, ведомые неудержимой тягой к смерти, герои убивают друг друга...

Весной 1991-го Юфит начал съемки своей первой полнометражной картины. Сюжет заимствован из классического рассказа А. К. Толстого «Упырь», однако действовать в фильме будут прежние некрореалистические персонажи: электромонтеры-убийцы, военные моряки и педерасты-кровососы. Центральная сцена запечатлит поединок речного бобра и гадюки.

По слухам, от Юфита уже сбежали звукооператор и несколько администраторов. Съемки тем не менее идут полным ходом, и сам режиссер не теряет творческого энтузиазма.

Если некрореалистическое вторжение в большой кинопроцесс, скорее всего, приведет к созданию специфически советской модели horror film, то с именем другого недавнего подпольщика — Максима Пежемского — связываются надежды на возрождение отечественной кинокомедии. Режиссер начинал в рядах независимой ленинградской киностудии «Че-паев», занимавшейся эстетической реанимацией

мифов советского «золотого века». Один из них — миф о «сталинском соколе», летчике, покорителе стихии — стал персонажем самостоятельного фильма Пежемского *Переход товарища Чкалова через Северный полюс*. По форме это иронический римейк культовой картины 1941 года, сделанный так, будто кино появилось только вчера и еще не перестало удивляться широте собственных возможностей. Тоталитарный миф, пересказанный наивным киноязыком, обнаруживает свою изнанку: «вождь всех народов» буквально глотает зазевавшийся самолет, магнитная ось полюса (прямая цитата из Мельеса) обозначена воткнутой в снег жердью, Америка располагается всего в нескольких шагах от Арктики.

Все это действительно очень смешно. И будет смешно до тех пор, пока нам не надоест потешаться над прошлым. На мой взгляд, впрочем, настоящие фильмы 30-х годов уже сейчас выглядят куда смешнее, чем любые попытки спародировать их.

Из тех, кто в эпоху всеобщей гласности предпочел еще глубже лечь на субкультурный грунт, особого пиетета заслуживает Евгений Кондратьев. Он начал снимать еще в начале 80-х и славился тем, что, отправляясь на съемки, вынимал из камеры «все лишнее», вплоть до объектива. Из соображений экономии снимал на предельно малых скоростях, получая при проекции эффект убыстренного движения, монтировал прямо в камере, дорисовывал изображение от руки.

«Дикий» стиль Кондратьева оказал заметное влияние на всю ленинградскую школу параллельного кино, в частности — на ранние работы некрореалистов. Кондратьев снимает и сейчас, оставаясь верным законам прежней андеграундной вольницы — узкоплёночной аппаратуре и просмотрам на чердаках. И поскольку титул «советских Мекасов» уже получили братья Алейниковы, он вполне может претендовать на репутацию отечественного Брэкиджа.

Одним словом, экспериментальное кино переживает ныне едва ли не лучшие свои времена. Те, кто хочет работать в централизованной киносистеме, проникают туда почти беспрепятственно. Те, кому милее отсиживаться по подвалам, отсиживаются без всякой опасности попасть в категорию диссидентов или тунеядцев. Денег, правда, нет ни у тех, ни у других. Но их сейчас нет ни у кого — деидеологизированное производство дорожает с катастрофической скоростью. Тем не менее инерция культурной политики социализма еще позволяет получать от государства официальные дотации. И ездить за казенный счет на международные фестивали с фильмами, за которые раньше посадили бы в сумасшедший дом. Поскольку вся страна сейчас похожа на сумасшедший дом — сажать некуда. Да и незачем.

Так что жизнь после смерти и впрямь — что надо!

КАДРЫ РЕШАЮТ ВСЁ

У меня есть неоплаченный долг перед кинокритиком Олегом Коваловым. Посмотрев короткометражку Максима Пежемского *Переход товарища Чкалова через Северный полюс*, мы единогласно решили: самонадеянный дебютант откровенно прокалывается, пытаюсь играть с фрагментами калатозовского оригинала. При кажущейся легкости имитации «большой стиль» опасен в первоисточнике. Слишком уж он крут, чтобы прижиться в любой инородной кинофактуре.

Этой мыслью я и воспользовался, рецензируя картину Пежемского на страницах третьего номера «Сеанса». Воспользовался, никак не предполагая, что долг Ковалову-критику придется возвращать Ковалову-режиссеру.

Сады Скорпиона — фильм упоительный в замысле и феерический в пересказе. Поведать о времени средствами экранного автопортрета времени — это ли не апофеоз нынешнего культурного универсализма, выводящего на первый план уже не режиссера-творца и даже не критика-толкователя, но архивариуса, киномеханика, бесстрастного хранителя целлулоидной истории. Ковалов посвятил свой фильм советским 50-м, эпохе тем более интересной, что она так и не стала достоянием обывденного ретро. Что было «до» и «после», знают все. «До» горланили Дунаевского, а по ночам исчезали в зловещих «эмках» с потушенными фарами. «После» пели Окуджаву и катались на синих троллейбусах. Пятидесятые же — междуцарствие мифологий, нонсенс, идеологическая мутация. Их обаяние в непоследовательности. XX съезд и шпиономания, молодежный фестиваль и охота на стилияг, *Весна на Заречной улице* и *Случай с ефрейтором Кочетковым*.

Ефрейтор Кочетков, инструктивная притча о бдительности, снятая в 1955 году Александром Разумным, и есть та канва, по которой вышиты прихотливые монтажные узоры *Садов Скорпиона*. Честный, но недалекий Вася Кочетков попадает в сети роковой шпионки. Слово за слово, признания и прогулки — и вот уже влюбчивый ефрейтор вполне готов стать легкой добычей хитроумных диверсантов. К счастью, на помощь приходят отцы-командиры, и все кончается благополучно. Военная тайна соблюдена, враги обезврежены, и Вася Кочетков, едва осквернив казенные подошвы водами реки, текущей между чувством и долгом, мчит к нашему, советскому берегу.

Другой сюжетный фрагмент заимствован из учебно-игровой картины об алкоголиках и нервнобольных. Сколько бы там ни твердили зарубежные теоретики о наследственности и генотипе, советская наука настаивает на приобретенном характере патологии. Ступоры, комплексы и депрессии всего лишь следствие

собственной распушенности больного, пренебрегшего общественным здоровьем ради мелких личных страстишек...

Сходство ситуаций очевидно. И там и здесь — «внутренние эмигранты», дезертиры из общей шеренги. Один влюбился, другой запил — и в сплошном строю образовалась дыра. Строй замешкался, сбился. Проще всего одернуть отщепенца, приструнить чеканной строкой. Дескать, «не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой...» Но время-то как раз такое, ибо высочайшая парадигма постсталинских 50-х предписывает внимание к каждой отдельной личности. При условии, конечно, что личность придерживается коллективных интересов.

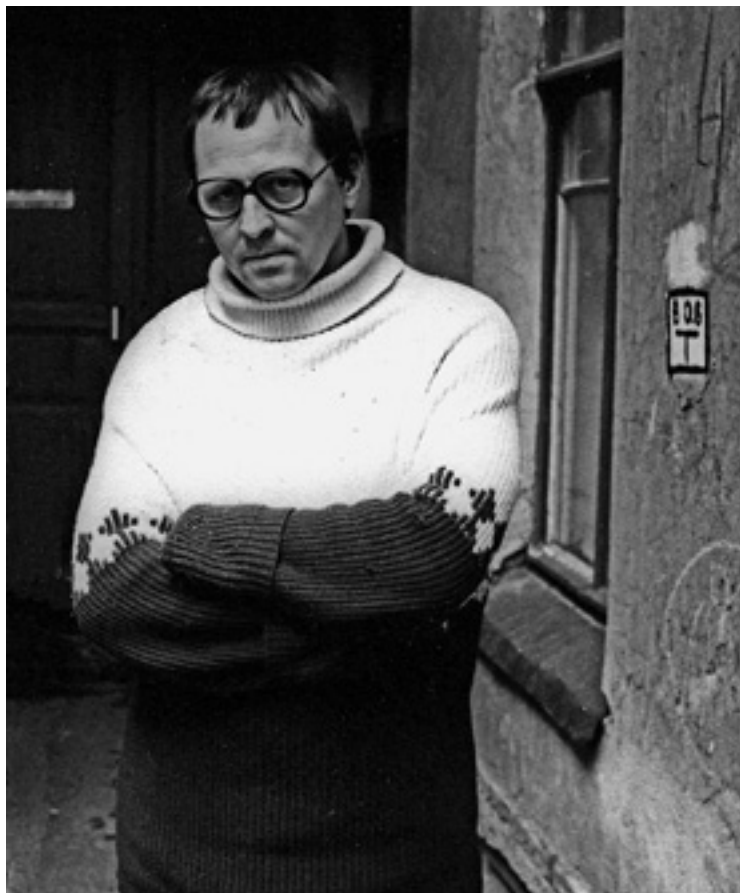
Потому так легко преодолевают монтажные стыки персонажи разных картин. Дело даже не в повторяемости актерских физиономий, а в антропологической общности народа, с одинаковым энтузиазмом отбывающего социальные сроки в казарме и на койке ЛТП. Потому и политрук, и психиатр являют параллельные инкарнации одного и того же лица, а армейская политбеседа по лексике и интонации ничем не отличается от гипнотического сеанса в дурдоме.

Цель массового внушения хрущевской эры — в расширении горизонтов дряхлеющего мифа. Пятидесятые как будто уравнивали бутафорский макет *Броненосца «Потемкина»* и живую слезинку Кабирии, футурологический кич медведкинской «новой Москвы» и постиндустриальную готику, имперскую ораторию и шансоны заезжего Монтана. Мелькают жутковатые кадры венгерской вольницы и китайского «братства по оружию». В сознании опоенного шпионским зельем Васи Кочеткова проносится вереница запретных грез: рок-н-ролл, стрип-герлс и неоновые сполохи... Из кусочков помутневшей амальгамы складывается зеркало времени, оставившего после себя модернизированные павильоны ВДНХ, хрущобы и первое по-настоящему потерянное поколение. Времени, когда под каждым кустом расцветшего по оттепели социалистического сада притаился скорпион — ядовитый и безжалостный обитатель пустыни.

Визуальный рефрен — караван на каменистой земле — можно считать ключом к названию картины, запечатлевшей ландшафт нашего подсознания, выжженный солнцем самой передовой идеологии. Причем весь спектр астрального свечения сфокусирован в одном-единственном луче — ослепительном и испепеляющем, испокон века пронизывающем темень коллективных инстинктов, луче кинопроектора. Кино — главный гипнотизер, и самопроекция времени на вечную белизну экрана способна поведать куда больше иного — строжайшего — свидетельства.

Но вот вопрос — почему единственным осмысленным итогом *Садов Скорпиона* остается желание целиком пересмотреть никчемный, в общем-то, *Случай с ефрейтором Кочетковым?*..

Бывает, что копия превосходит оригинал. К кино, которое все — иллюзия, оттиск, игра светотени, — это утверждение применимо почти безоговорочно. Для того, чтобы портрет и модель сравнялись, в садах скорпиона должна расцвести



пурпурная роза Каира. Но на нашей почве цветы не растут, стало быть, даже самые красивые мифы пребывали и будут пребывать в ответе за породившие их идеи. Именно поэтому вступительный титр «оптическая симфония» обманчив. *Сады Скорпиона* – симфония идеологическая. С той лишь разницей, что прежняя партитура переписана в новой тональности.

Приведу только один пример. Мэтры авангарда развлекаются. Еще не старый и еще не забывший уроки Мейерхольда Сергей Михайлович Эйзенштейн, одетый под максеннетовского полицейского, дурачится перед камерой Ганса Рихтера... Монтажный стык... Плядя сквозь больничное окно на пробуждающуюся природу, спившийся художник вздыхает о потопленном в вине таланте... Фрагмент официальной хроники: в Москве открылась студия военных художников имени Грекова... Финал. Эйзенштейн на смертном одре и двое, делающие торопливые посмертные наброски... Трясущаяся рука алкоголика и эйзенштейновская рукопись с загогулиной, отметившей начало рокового приступа...



Сколько бы информации ни содержал в себе этот коллажный аккорд, он все равно резонирует в области некоего интеллектуального комментария. И напрасно, потому что лучшим комментатором прошлого выступает само время, аннулирующее социальный заказ и превращающее продукт в чистую оптическую единицу. Кромсать сегодня на куски *Ефрейтора Кочеткова* – значит перезаряжать мину с вышедшим сроком годности и, сидя в новом идеологическом окопе, ждать взрыва.

Взрыв, конечно, происходит. И первой его жертвой оказывается сам Ковалов. В этом смысле мой вопрос к режиссеру можно сформулировать и так: каким образом, вдохновляясь одной из самых нелепых в мире идеологий, мы умудрились построить одну из самых мощных кинематографий? Настолько мощную, что даже изрезанная, перемонтированная, она напрочь обесмысливает попытку вскрыть ее тайные мотивы и подсознательные механизмы. Пятидесятые годы – не 30-е и не 40-е. Пятидесятые – излет «большого стиля». И Александр Разумный – не Эйзенштейн, не Вертов и даже не Чиаурели. Но если стереть с *Ефрейтора Кочеткова* налет нравоучения, то под маской ложноклассического конфликта обнаружится бездонный архаический пласт, в котором действуют добрый молодец и искушающая его злодейка, ложный отец-оборотень и летучий дракон – фантастическая повесть Карлсона с Джеймсом Бондом. Скомпрометированная в изображении, эта архаика прорывается в звуке, как в сцене, где Монтан и Синьоре чествуют малолетние «трудовые резервы». Монтан, его теплый, человечный тембр, обаятельное мелкотемье его песен: нет ни гроша в кармане, зато могу шляться по Парижу в свое удовольствие... И ледяной, чистый ангельский голос тонкошеего фэззушника, выводящий немислимую чушь с такой истовостью, с какой звучал бы на клиросе... Надчеловеческая культура, глыбы которой слишком тяжелы, чтобы играть ими в бисер.

Словом, это не постмодернизм. А если постмодернизм, то в специфически-советском варианте. Годар поступил осмотрительнее. В «Истории кино» он нарезал любимые фильмы на микроскопические отрезки. Они дразнят, но не отвлекают от собственного годаровского страха по поводу того, что все мы рано или поздно умрем, а эта — обольстительная и фальшивая — змея срастется вновь и вновь будет жалить своим сладким и смертоносным ядом...

Конечно, критик критику глаз не выключает. Допускаю, что, возьмись сейчас критик Ковалов за перо, он с блеском разобьет все мои аргументы, а то и обратит их в свою пользу. Но, воплощая идеи на экране, он вступает в ту зону, где, переиначивая слова «лучшего друга советских кинематографистов», кадры решают все. А то, что существует за кадрами, остается на уровне пусть и благородной, но бесплодной авторской интенции. А стало быть — и не существует вовсе.

СУД ЛИНЧА

Петров садится на коня и говорит, обращаясь к толпе, речь о том, что будет, если на месте, где находится общественный сад, будет построен американский небоскреб. Толпа слушает и, видимо, соглашается. Петров записывает что-то у себя в записной книжечке. Из толпы выделяется человек среднего роста и спрашивает Петрова, что он записал у себя в записной книжечке. Петров отвечает, что это касается только его самого. Человек среднего роста насаждает. Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая свою жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом. Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватается человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, расходится.

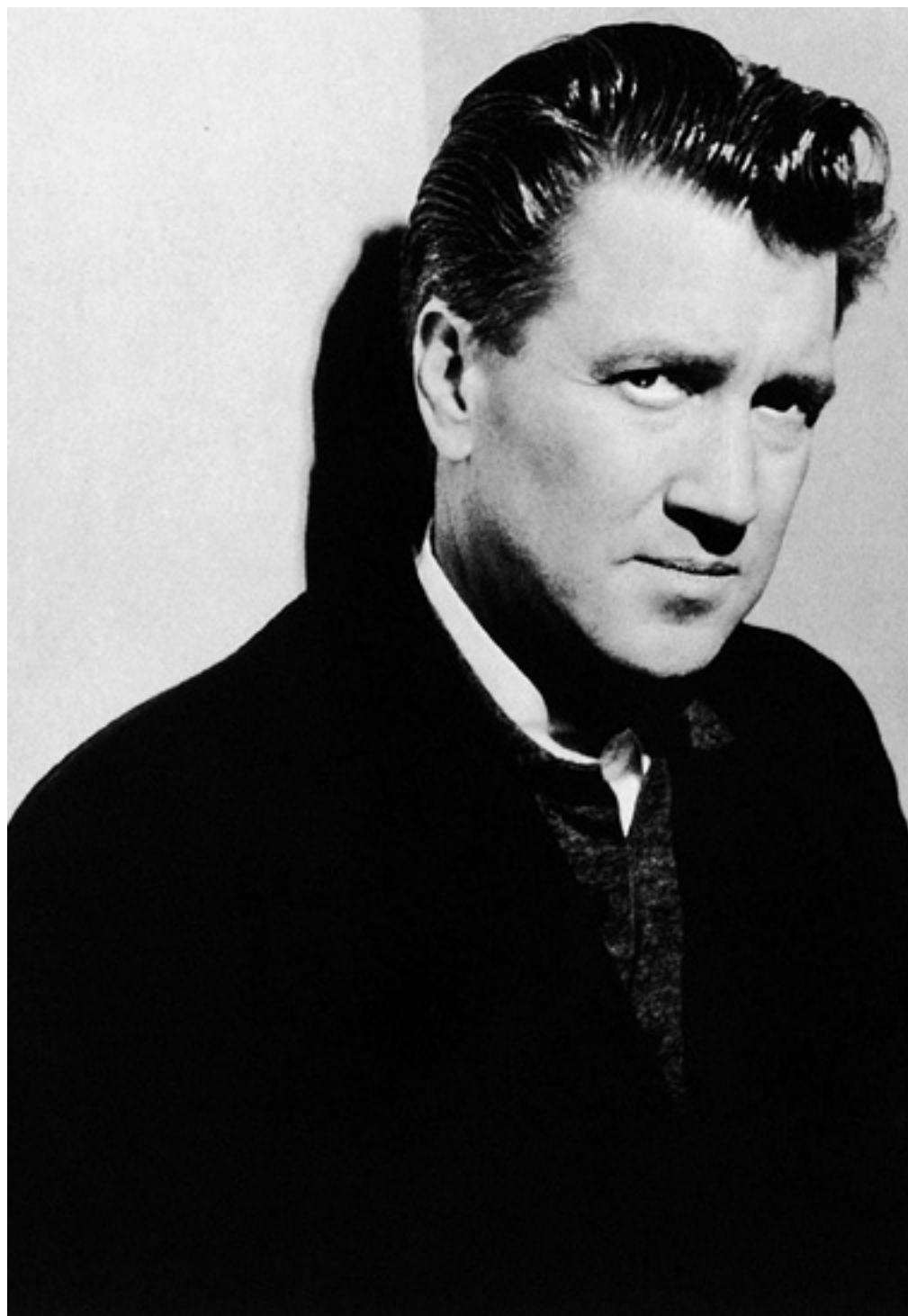
— *Даниил Хармс. «Суд Линча»*

Все, кто берется рассуждать о Дэвиде Линче, обречены на повторение одних и тех же эпитетов. Линч чрезмерен, избыточен, странен и неистов — до головокружения, до судорог, до тошноты. Напор его визуального стиля не дает опомниться, его истории затягивают, как воронки, а снятые им кадры высасывают зрение, будто вампиры. Небо в его фильмах кажется выкроенным из голубого лоскута национального флага, а зажженная спичка способна до краев залить пламенем экран. Его злодеи ужасны, красавицы притягательны, а тайны таинственны.

Беспредел — это лексическое новообразование последней стадии социализма — более всего отвечает индивидуальному видению сорокапятилетнего режиссера, умножившего взгляд ребенка на искушения массовой культуры со всеми ее мифами, трюками и приманками. В хаотичном на первый взгляд лабиринте обнаруживается тем не менее склонность к устойчивым темам и мотивам. Перечень любимых линчевских образов доставил бы радость психоаналитику: уродцы, двойники, заводские станки и трубы... Лестницы, ведущие в чрево тайны, и ресторанные певички с пластикой заводных кукол. Части тела, похожие на ландшафты, полные входов и выходов. И ландшафты, таящие нечто живое, грозное и непредсказуемое.

В фильмах Линча часто звучит слово «weird» — «сверхъестественный», «причудливый», «странный». Тем же словом критики определяют его авторский мир, в котором детская сказка-страшилка как будто пересказана взбесившимся

Дэвид Линч. Фот. Нэнси Эллисон. 1990



компьютером; мир, уходящий корнями в буколическое детство режиссера среди лесов тихоокеанского побережья. Недоучившись в Бостонской художественной школе, Линч отправился в Европу — по его собственному выражению, «за 7000 миль от Макдоналдса», — а затем осел в Филадельфии при Пенсильванской академии изящных искусств. Урбанистический ужас разрушил идиллию. Психология Дэвида Линча навсегда помечена двойственностью — он остался мальчиком, плывущим в искусственных зарослях, чьи обитатели превращаются то в диковинные растения, то в непонятных животных.

В конце 60-х Линч предпринял первые экранные опыты. По этим сюрреалистическим экзерсисам можно изучать авангард как возрастное явление. Заблудившийся мальчик шифровал обиды роста в образах органической жизни. В сорокаминутной *Бабушке* (1970) люди растут, как грибы, — прямо из-под земли. Злые родители лают по-собачьи, а их несчастный сын (безусловное авторское «альтер эго») тайком выращивает на самодельной грядке... бабушку. Отгородившись от мира взрослых, старый и малый упоенно объясняются на птичьем языке, а когда бабушка умирает, то, в полном согласии с наивным пантеизмом, усаживается в кресло посреди могил и надгробий.

В пустом пространстве неоэкспрессионистских черно-белых кадров уже заметны контуры тем, которые позднее вплетутся в цветную фактуру страшных сказок Линча — его романтический инфантилизм и варварская ирония, его навязчивые страхи и болезненное любопытство к оборотной стороне привычных вещей. Первая полнометражная работа *Стирательная головка* была сделана в 1977 году на средства Американского киноинститута. Эта леденящая кровь история является в то же время своеобразными линчевскими 8½, развернутой рефлексией по поводу природы и результатов творчества. Затерянный в городских джунглях герой, похожий одновременно на зомби, на панка и на Сергея Эйзенштейна, приживает со своей болезненной подругой омерзительного монстра — то ли недоношенного Е. Т., то ли освежеванного кролика. Тошнотворное дитя орет, капризничает и на глазах покрывается гнойными болячками. Подруга сбегает, а доведенный до отчаяния герой с помощью ножниц избавляется от постылого чада. Кадры, в которых крохотное тельце, похожее на кокон бабочки, медленно раскрывается, выпуская наружу внутренности, по степени шокового воздействия сравнимы разве что с бунюэлевским разрезанным глазом, но именно они утверждают авторский парадокс: продукты фантазии приобретают неожиданную телесную форму, отвратную плоть, внутри которой бьется живое сердце.

Безысходную интонацию *Стирательной головки* часто связывают с тем, что собственного первенца Линч вместе с женой-однокурсницей нянчил в угловой комнате над кухней, с окнами, упиравшимися в стену морга. Полнометражный дебют режиссера набит экскрементами творчества, ожившими образами подсознания, способными к самостоятельному — бесконечному и механистичному — размножению.

Вареная курица лежит на тарелке в позе роженицы и, едва герой заносит над ней вилку, начинает толчками извергать густую темную жижу. Певица с непомерно раздутыми щеками поет о райской жизни и с хрустом давит каблуками извивающихся на полу эмбрионов. Наконец, в эпизоде, давшем название всей картине, мальчик находит оторванную голову и несет ее на карандашную фабрику. Из головы производится тысяча стирательных резинок – крохотных орудий уничтожения.

Зародыш и рождение – лейтмотивы *Стирательной головки* – принесли ей славу шедевра отвращения. Фильм был с негодованием отвергнут Нью-Йоркским фестивалем, зато стал фаворитом авангардистских кино клубов, а сам Линч приобрел репутацию режиссера с необычным и жестоким стилем. Именно это и привлекло Мэла Брукса, искавшего постановщика для экранизации истории Джона Меррика, легендарного английского уродца XIX века, «человека-слона», прожившего короткую и странную жизнь.

Брукс сделал правильный выбор. Появившийся в 1980 году *Человек-слон* балансирует на трудноуловимой грани между душещипательной сказочкой и постсюрреалистической притчей. Человек-слон (в его роли выступил изобретательно изуродованный Джон Харт) ужасен.

Он – казус, гримаса природы. Его прошлое покрыто мистическим мраком, он гоним и презираем в настоящем. Однако реальность, в которой Меррик стремится отвоевать свое крохотное место, куда ужаснее, таинственнее и загадочнее.

Человек-слон дотошно воспроизводит графический облик старой викторианской Англии, ее стерильные интерьеры и уныло-величественную архитектуру. Однако Линч и оператор Фредди Фрэнсис, блеснувший прежним ремеслом после почти пятнадцатилетних занятий режиссурой фильмов ужасов, показывают Британию минувшего века не как патриархальную старушку, но как страну, одержимую промышленной лихорадкой раннего капитализма. Над каменными сводами клубятся дымы, в горнах бушует пламя, вертятся неуклюжие колеса фабричных машин. Примитивный индустриальный дизайн, подозрительно напоминающий орудия средневековой инквизиции, позволяет Линчу вылепить метафору настоящего ада, замаскированного техническим прогрессом. Смутная, нездешняя опасность исходит от самых обычных вещей: медицинских инструментов, больничных палат, подвалов, экипажей и лестниц. Допотопная фотографическая тренога вспыхивает дьявольским магниевым светом... Индивидуальная патология меркнет перед ужасом, спрятанным в глубине обыденного, потому так безысходно-иронична интонация режиссера, честно выписывающего по этой зыбкой канве всеобщей аномалии метания бедного уродца между злодеем-циркачом и доктором-гуманистом.

После *Человека-слона* Линчем заинтересовались киты кинобизнеса. Дино Ди Лаурентис предложил ему на выбор один из двух суперпроектов: третью часть *Звездных войн* или экранную версию бестселлера Фрэнка Герберта «Дюна». Линч

остановился на «Дюне», фантастико-экологической саге, которой в Америке зачитываются и необремененные образованием тинэйджеры, и высоколобые интеллектуалы. Взявшись за постановку, он заявил, что его занимает не экология, а метафизическая подоплека романа, живописующего межпланетную борьбу за обладание драгоценным веществом жизни.

Снятая в Мексике, с вечной нехваткой денег, бесконечно длинная, *Дюна* не принесла лавров ни продюсерскому чутью Ди Лаурентиса, ни режиссуре Линча. Только фанаты Герберта сумели распутать сложный клубок экранных перипетий, и только немногочисленные поклонники Линча оценили адаптацию его жестокого и рафинированного стиля к условно-экзотической фактуре, где прежние фантазмы выглядели всего лишь типовыми штампами космического блокбастера.

Но именно в *Дюне* — первой цветной картине Линча — зарождается его «фее-рическая» манера 80-х годов: взбесившийся поп-артовский колорит, комиксовая конструкция и неистовое нагромождение событий. Герои здесь впервые выступили под «настоящими» именами — принцев, принцесс, вдовствующих королей, волшебников и злодеев. Наконец, впервые Линч, доселе манипулировавший масками и типажам, вгляделся в человеческие лица, находя в них завораживающие сочетания уродства и красоты, порока и добродетели, инфантилизма и мужества. В портретной галерее фильма появилось и лицо дебютанта из Кентукки Кайла Маклахлена, исполнившего роль Пола, венценосного наследника планеты Аракис. Маклахлен с его нежными отроческими чертами и массивным подбородком плакатного супермена, с томным взглядом и узкими губами стал премьером следующей фантазмагии Линча — *Синего бархата*.

Эта самая страшная и, на наш взгляд, лучшая линчевская сказка появилась в 1986 году. Режиссер спустился с небес в провинциальный городок Эмбертон, скучный и аккуратный, как именинный торт. Под кремовой поверхностью, однако, скрывается ядовитая начинка, изготовленная по фирменному рецепту Линча, — взрывчатая смесь ужаса и насилия, в которую с головой проваливается подросток Джефффри.

В первой сцене *Синего бархата*, цитирующей одновременно смерть Дона Корлеоне из *Крестного отца* и классического *Политого поливальщика*, отца Джефффри настигает апоплексический удар. Лишенный опеки герой вступает в права хозяина и тут же, едва ступив за порог родительского дома, находит у обочины отрезанное ухо. С этого момента и сам герой, и все пространство фильма будто втягиваются в это ухо, проникают сквозь него в неизведанное, странное, бессознательное. Туда, где живут волшебные оборотни — маньяк, мафиозо и наркоман Фрэнк, и прекрасная певица Дороти Вайленс.

Вход в зазеркалье приводит Джефффри прямо в квартиру Дороти. Он приобщается к тайне тьмы и заодно переживает насильственный обряд мужской инициации. С этих пор его жизнь раздваивается на день и ночь. Солнечный свет осеняет

Тойн Ликс. Реж. Девид Линч. 1990–1991



Диките сердцем. Реж. Девид Линч. 1990



Человек-слон. Реж. Дэвид Линч. 1980



Стираемая голова. Реж. Дэвид Линч. 1977



бесплотную влюбленность в белокурую дочь местного детектива, а тьма заманивает в обитель садомазохистских порывов Дороти.

То, что появилось еще в *Человеке-слоне* — уродство как святое облачение и обыденный ход жизни как отголосок преисподней, — в *Синем бархате* помещается в многократную систему кавычек, мифов и взаимных отражений. Традиционная мораль и ее темная изнанка, зеркальная многомерность бытия и относительность «черного» и «белого», взаимозаменяемость дня и ночи и легкость падения за грань бездонного ужаса показаны Линчем в логике кошмара наяву и сбывшегося сновидения. Садист и извращенец Фрэнк в своей злодейской ипостаси беззащитен как ребенок, а желторотый юнец Джефффри, со страху превратившись в жестокого мстителя, недрогнувшей рукой простреливает лоб мерзавца. Невинная жертва Дороти беззащитно искушает своего спасителя, а его романтическая возлюбленная по-бабьи ревет, едва узнав, что в ходе увлекательной и опасной игры у нее появилась соперница. Выход из клубка кровавых страстей издевательски прост — в финальной сцене Линч начинает портретировать Джефффри, обретшего покой в ухоженном родительском садике, с уха... В одно ухо вошло, в другое вышло... Линч пересказывает легенду о красавице и чудовище с иронией, причем на «дневных» персонажей язвительная нота распространилась едва ли не больше, чем на «призраков ночи». Плавных героев у него сыграли малоизвестные Маклахлен и Лора Дерн, зато роли второго плана — Фрэнка и Дороти — исполнили звезды первой величины. Деннис Хоппер, легендарный «беспечный ездок», кумир психоделического андеграунда, и Изабелла Росселлини, муза Линча 80-х годов, его «синяя леди», унаследовавшая итальянское имя великого отца и чуть размытый и раскрашенный абрис матери-шведки Ингрид Бергман; одна из сестер-близнецов, что не могло быть безразлично Линчу, влюбленному в зеркала и удвоения. Странное, диковатое лицо Росселлини, плод двух культурных мифов, превратилось в миф парфюмерно-косметический. Режиссер упивается двойственностью этого лица, одного из самых дорогих в мире, ставшего чуть ли не эмблемой фирмы «Lancome» и продающегося на рекламных буклетах. В любовной сцене между Дороти и Джефффри весь экран заполняют рекламные губы, идеально накрашенные помадой оттенка «Rouge classique»...

Эффект *Синего бархата* обладает почти наркотическим действием. Зритель входит в мир фильма, поддавшись его пряным искусам и пьянящему мотиву простенького шлягера, который, в конце концов, звучит гимном темного царства: «Она носила синий бархат. И синими, как бархат, были ее глаза...» Кажется, что, легко ступая по набившим оскомину киноштампам, Линч подобрался к самым глубинам подсознательных желаний и детских страхов и тут же посмеялся над ними, оставив зрителя если не в дураках, то во всяком случае с ощущением неразгаданной загадки.

Критики, прощавшие Линчу прежнюю визуальную амбивалентность, встретились, едва он посягнул на незыблемость моральных норм. По их мнению,

в *Синем бархате* было слишком много насилия и слишком мало внятных критериев добра и зла. В полную силу скандал разгорелся, когда дирекция Каннского фестиваля отказалась включить фильм в конкурсную программу.

И все же Линч добился своей Золотой пальмовой ветви. В 1986-м его неистовое послание шокировало, но четыре года спустя, когда весь мир с ленцой говорил о постмодернизме, неоварварство пришлось ко времени. Каннская публика, дремавшая на картинах живых классиков — Годара, Феллини и Курасава, — проснулась и заплодировала новому детищу Линча, фильму *Дикое сердце*, поставленному по мотивам романа Барри Гиффорда «Моряк и Лула».

На сей раз сказка о влюбленных, преследуемых злой матерью-ведьмой, облачилась в крикливые одежды рок-н-рольного роуд-муви, а заодно стала объяснением в любви продукции категории «Б» с ее безвкусицей, искренностью и энергией. Линч с наивным восторгом признавался: наконец-то ему удалось объединить все жанры в один и заставить фильм гудеть, как растревоженный пчелиный улей. В этой рок-аранжировке «Волшебника страны Оз» по воздуху летит отстреленная голова, собака, как кость, несет человеческую руку, и любовная сцена длится ровно столько, сколько звучит за кадром «Би Боп А Лула» Джина Винсента.

На упрек Барри Гиффорда в том, что режиссер увидел только темные и извращенные стороны романа, Линч ответил: «Я всего лишь сделал яркое ярче, а темное темнее». Полутонов не было и в *Синем бархате*, многомерность и сложность Линч предпочитал искать в доведенных до предела крайностях. *Дикое сердце* довело крайности до беспредела и вместе с тем пожертвовало былую тонкость и загадочность скорости и напору. Лучше всего Моряк и Лула чувствуют себя в дискотеке, в мчащемся автомобиле и в постели. Погрузив героев в экстракт реанимированных рок-н-рольных мифов, режиссер заставил их жить на грани, на взрыве, на последнем дыхании, в отчаянном рывке наперегонки с судьбой и в агрессивном противостоянии всему миру. Но в этом мире хиты Элвиса Пресли звучат, как рождественские сказки, а «бунтовщики без причины» ведут себя, как потерявшиеся дети. Под их ногами расстилается дорога, вымощенная желтым кирпичом. Та самая, знакомая каждому американцу дорога, по которой девочка Элли возвращалась в родной Канзас из Волшебной Страны и по которой Моряк и Лула незаметно для себя проделали обратный путь.

Оправившись от потрясения, критики заявили, что разгадали эффект Линча и что маньеризм *Диких сердец* не более чем игра на прежних находках. Критиков можно понять — в лабиринте фильма полно разноцветных указателей и почти нет неожиданных поворотов. Анфан террибль сознательно утратил то, чем прославился, — многогранное, объемное видение злого и страшного. В его пороках нет больше тайны, они слишком картинны и нарочиты. Вплоть до того, что у главного негодяя гнилые зубы, а у ведьмы-мамаши яркие когти.

Синий бархат. Реж. Дэвид Линч. 1986





Зато в *Диких сердцах* выиграла добродетель. Страсть и режиссерскую изобретательность Линч отдал Моряку и Луле, выплеснувшим на экран потоки света, секса и дикости. Моряка сыграл Николас Кейдж, племянник Ф. Ф. Копполы, скрывший громкое имя дядюшки под псевдонимом, взятым в честь любимого композитора-авангардиста Джона Кейджа; романтик, мечтающий соединить в одно Джерри Ли Льюиса, Достоевского и Жана Кокто и укротивший неистовое сердце героя роуд-муви мальчишеской трогательностью и собачьими глазами. Лора Дерн — Лула — создание режиссера, белокурая жирафа, угловато-грациозное дитя, ласково прозванная Линчем «крошкой». Длинная шея, длинные руки, длинные ноги, асимметричное лицо, занавешенное светлыми волосами, красная помада и неизменная жевательная резинка. С Дерн — Лулой тип переросшей акселератки утвердил свое право на романтику и победительную чувственность.

Кейдж и Дерн превратили бешеный комикс в волшебную историю, покорившую Канн и сделавшую ее автора героем 1990 года. Но массовый успех Линчу принесли не *Синий бархат* и не *Дикие сердца*. Европа и Америка узнали его благодаря телесериалу *Твин Пикс (Двойные вершины)*. Миллионы следили за перипетиями жизни маленького городка Твин Пикс, чей сонный покой однажды нарушился таинственным убийством школьницы Лоры Палмер. При этом казалось, что ни ежевечерне прилипающие к домашним экранам зрители, ни сам Линч и его со-режиссер и сценарист Марк Фрост не знают, чем кончится бесконечное следствие, где магическая аура *Синего бархата* будто растворилась в традициях бульварного романа с продолжением, мыльной оперы, комикса, клипа и очерка провинциальных американских нравов. Пока критики бьются над загадкой Линча, сам он обдумывает новый заход. По слухам, очередные серии *Твин Пикс* согласились поставить Джордж Лукас, Джон Лэндис и сам Стивен Спилберг...

Для телевидения Линч снял видеоряд к *Индустриальной симфонии № 1*, написанной вместе с композитором своих последних картин Анджело Бадаламенти, и рекламу духов с характерным названием «Наваждение». Еженедельно он заполняет газетную полосу комиксов «Самая сердитая собака в мире», он издал альбом фотографий, сочиняет музыку и устраивает выставки собственных картин. Он живет с прекрасной Изабеллой Росселлини. Он проделал головокружительную карьеру от авангардистского эпатажа к массовому успеху. Его взгляд варвара и ребенка — его суд над миром, погружившимся в созерцательное забытие, а его знаменитая жестокость — от страсти к крайностям, от желания сильного воздействия и в конечном счете сильного чувства. Он снимает обыкновенные вещи — пламя спички, сигарету, унитаза, автомобильные колеса, траву, глаза и губы — так, что они становятся громадными, грозными и прекрасными. Николас Кейдж назвал его «хранителем огня». Он — дикий сердцем. Дэвид Линч.

УЖАС И СТРАХ В КОНЦЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ. ОЧЕРК ЭКРАННОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Природа кинематографического эффекта основывается на фундаментальных человеческих эмоциях. Теоретиками давно отмечено, что киножанр — категория столь же формальная, сколь и мифологическая, глубоко укорененная в архетипах подсознания. Самое массовое из искусств выводит свои излюбленные жанры из аристотелевой триады — смех, сострадание и страх. Соответственно — комедия, мелодрама и ужас.

Ужас в кино фигурирует под разными именами. Существует общее определение «horror film» — «фильм ужаса». В то же время картины, трактующие нечто необычное, загадочное, таинственное, зачастую числятся по разделу «weird fiction» — фантастического кино. Есть еще «триллер» — буквально «то, что вгоняет в дрожь». Заметим, впрочем, что страх и ужас, отождествляемые не только в обыденном сознании, но и на уровне профессиональной киноведческой рубрикации, различаются по сути. Страх сложен и диалектичен, ужас конкретен и элементарен. Страх — это процесс, ужас — результат. Страх в известной степени предчувствует ужас. Ужас же разряжает страх, опредмечивает его бесконечность.

Страшное и ужасное имеют давнюю художественную традицию. Высокое искусство оперирует понятием страха, в то время как низкое испокон веку склоняется к ужасному. Страхом чревато приобщение к последним вопросам бытия. И напротив, созерцание ужаса освобождает от страха. Как важная и, к сожалению, малоучитываемая составляющая страх присутствует в поэтике Андрея Тарковского. К страху обращались Бергман и Бунюэль, его философско-поэтическая концепция проходит через все экранное творчество Жана Кокто.

Ужас, шок, кошмар — задачи и атрибуты совсем иной культуры. Смещение терминов ведет к абберациям исторического киноведения. В частности, наша наука часто называет первыми фильмами ужаса произведения, созданные после Первой мировой войны в русле немецкого киноэкспрессионизма: *Кабинет доктора Калигари*, *Голем*, *Носферату: Симфония ужаса* и другие. Поводом к такому утверждению отчасти служит переведенная у нас книга Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино», блестящее исследование, трактующее кинематограф как проекцию коллективного бессознательного, как отыгрыш общих комплексов нации, пережившей непосильное историческое испытание.

Немецкий экспрессионизм оставил классические образцы «высокого» страха. При всей своей погруженности в дебри коллективных инстинктов эти картины являют штучный художественный продукт, индивидуальную рефлексию их



творцов и создателей на мрачную и тревожную атмосферу века. Обратившись к национальной романтической традиции, экспрессионисты искали выход в двух внешне несхожих сферах — глубинно личностной и абсолютно надличной. Отсюда и две тенденции — тайные, непредсказуемые эманации души и не менее загадочные игры сверхреальности. Отсюда и страх перед бесконечностью, непознаваемостью человека и мира. Страх, который экспрессионисты считали благотворной метафизической эмоцией, прорывом сквозь обыденность к высотам совершенной истины.

Эти тенденции возникают уже в первых экранных опытах экспрессионизма, *Пражском студенте* и *Големе*. Обе картины выдержали по две авторские редакции (соответственно 1913 и 1926, 1914 и 1920 годы), в обеих романтическая традиция получила модернизированное экспрессионистское звучание. Герой *Пражского студента*, прямой потомок персонажей Шамиссо, Гофмана и Оскара Уайльда, в результате сделки с дьяволом обретал двойника. Естественно, дубль оказывался проворнее и сильнее оригинала. Адресованная ему в финале пуля настигала легкомысленного студента. Романтический двойник в духе генеральных идей эпохи трансформировался в пугающий образ оборотня, мистического узурпатора.

Магические, оккультные мотивы прозвучали в *Големе*. Механическое человекоподобное существо, согласно иудаистской легенде, созданное пражским



раввином Лозвом, — вообще один из концептуальных персонажей эстетики экспрессионизма (кроме двух экранизаций, следует упомянуть написанный в 1915 году роман Густава Майринка). Немая кукла, бездушная машина олицетворяла демоническую изнанку обыденного. Явление Голема (вариант 1920 года так и назывался *Голем, как он пришел в мир*) — это взрыв, эксцесс, напоминание о призрачной и зловещей стороне бытия.

В этом ключе комплектовался и весь позднейший пантеон ужаса немецкого кино 20-х годов: сомнамбула Чезаре из *Кабинета доктора Калигари* Роберта Вине и *Гомункулус* Отто Рипперта, вариации на тему каббалистического Голема; обитатели *Музея восковых фигур* Пауля Лени и, конечно же, Носферату — Неупокоенный — из фильма Ф. В. Мурнау, одного из первых шедевров в портретной галерее кино-вампиристики. Позднее мы увидим, как этот сонм чудищ и монстров, рожденный творческой фантазией в горячем бреду смятения перед жизнью, станет достоянием массовой мифологии, средством шоковой социотерапии. Экспрессионизм включал страх в область чисто художественных задач. В анналы киноклассики занесены живописные декорации к *Доктору Калигари* или новаторская работа с негативным изображением *Носферату* — знаки субъективного авторского видения, пугающие метафоры, адаптированные затем применительно к запросам среднего вкуса.

Как социально-культурный феномен и формальный жанр фильм ужаса сложился в Америке начала 30-х годов. Тому сопутствовала веская объективная причина. В 1929 году Соединенные Штаты охватил невиданный экономический спад, «великая депрессия», повлекшая за собой кризис традиционной идеи процветания. Среди всеобщей растерянности кинематограф утвердил одну из своих главнейших черт — быть «великим утешителем», способным не только отвлекать от действительности, но, в известном смысле, и заменять ее. Не случайно экономическая депрессия 30-х совпадает по времени с началом «золотого века» Голливуда, подарившего миру немало страшных, красивых и смешных сказок. Не случайно и то, что наиболее знаменитые голливудские ужасы появились подряд в самом начале 30-х. *Франкенштейн* Д. Уэйла и *Дракула* Т. Броунинга — в 1931-м, *Доктор Джекил и мистер Хайд* Р. Мамуляна — в 1932-м, *Кинг Конг* М. К. Купера и Э. Б. Шейсдака — в 1933-м.

Анализируя эти фильмы, легко увидеть в них и магистральные темы экспрессионистской эстетики и — глубже — архетипы страха вообще. Так, экранизация новеллы Р. Л. Стивенсона о Джекиле и Хайде перекликается, с одной стороны, с *Пражским студентом*, а с другой — взывает к дуализму человеческой натуры, где уживаются добро и зло, дремучее «естество» и жиденький общественный имидж. *Кинг Конг* и *Франкенштейн* вслед за *Големом* констатируют бессилие перед сверхъестественными пароксизмами, пусть даже и вызванными к жизни осознанной волей. Наконец, *Дракула*, поставленный по мотивам того же романа Брэма Стокера, что и *Носферату*, причудливо толкует секрет загробного царства, тему оборотня-мертвеца, вовлеченного и вовлекающего в непрерывный цикл ужаса.

Корни страха одинаковы, но следствия диаметрально противоположны. Для экспрессионистов страх был экстремальным аффектом, подводящим к краю умопостигаемой реальности и в конечном счете презиравшим реальность как галлюцинацию, временное пристанище странствующего духа. Ужас времен «великой депрессии» не столько уводил от реальности, сколько примирял с ней. Его функция та же, что и у расцветающих в то время мелодрамы и музыкального кино-шоу, — снять стресс, ослабить социальное напряжение. Ужас стал по-настоящему массовым киножанром. Экспрессионистские картины вошли в историю искусства, но не в историю кассовых рекордов. А один только *Кинг Конг* за четыре дня проката в Нью-Йорке собрал \$ 90 000...

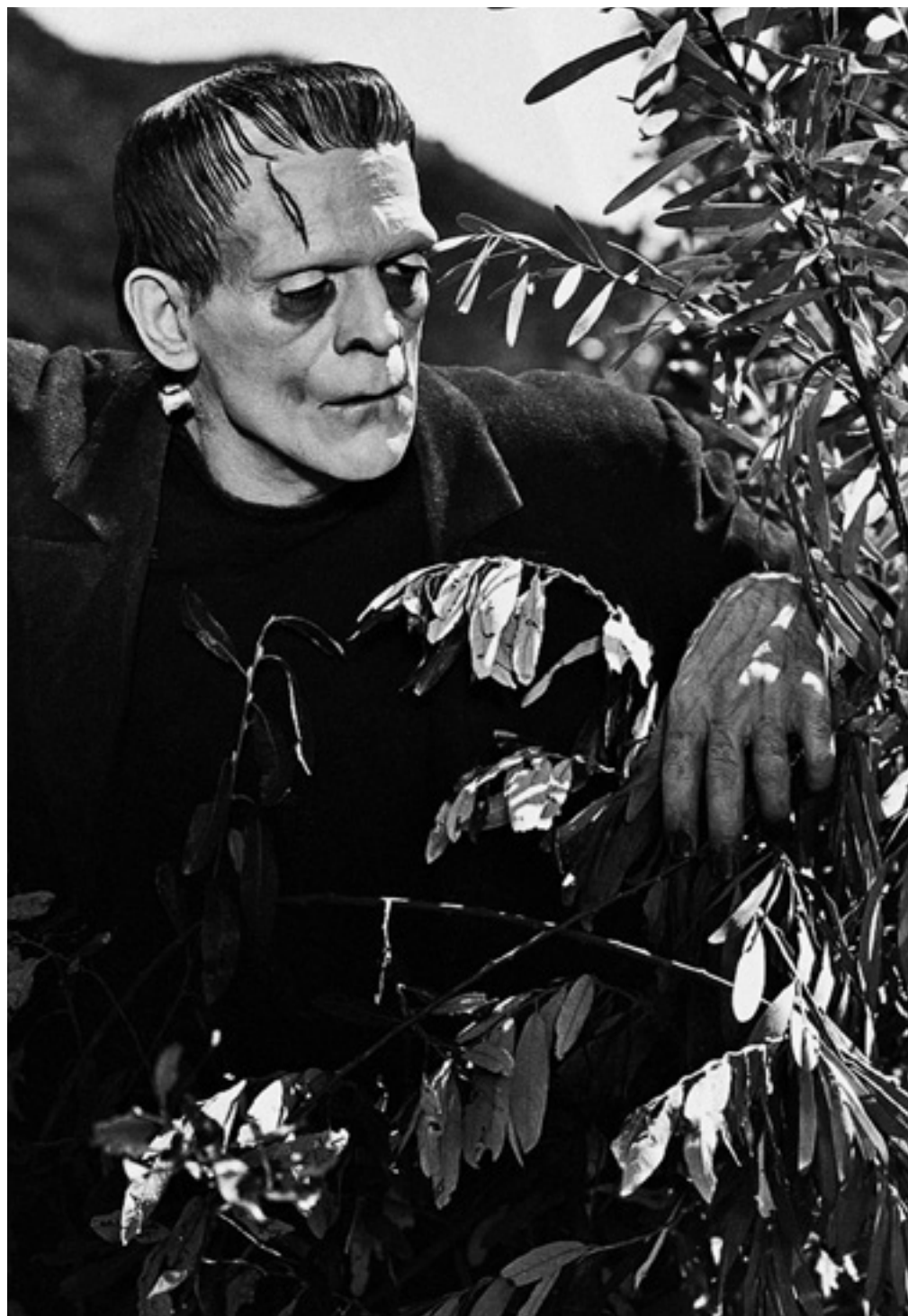
По сути, найденная в 30-е годы формула киноужаса определила психологическую историю жанра на протяжении десятилетий. При всей элементарности социопсихологического результата формула эта не так примитивна, как может показаться на первый взгляд. Шок здесь не единственное средство массовой компенсации, ужас смыкается с целой цепью механизмов зрительского ожидания

и идентификации. Сыгранный Борисом Карлоффом монстр из *Франкенштейна* 1931 года не просто безмозглый злодей и убийца, но и трагическое недоразумение, гонимый всеми отщепенец, аутсайдер. В *Кинг Конге*, помимо изящной спекуляции на грани экзотики и кошмара, содержится древняя как мир мелодраматическая канва. Когда, после разрушительного пробега по Нью-Йорку, обезьяна взбирается на верхушку Эмпайр Стэйт Билдинг и, прижимая к груди красавицу Энни, отмахивается от атакующих самолетов, сердце зрителя разрывается уже не от страха, но от жалости и сострадания...

В такие минуты шедевры голливудского масскульта взмывали к настоящему искусству — наивному, сказочному, но несомненно притягательному. Искусству, надолго пережившему тот «социальный заказ», который выполняло. Недаром Феллини, которому продюсер Дино де Лаурентис предложил снять римейк старого *Кинг Конга* (в результате шедшую на наших экранах картину сделал Джон Гиллермин), хоть и отказался, но отказался с сожалением. Ибо всерьез подумывал об этой, по его словам, «красивой психоаналитической сказке».

Все это, впрочем, исключения. Правило же состояло в том, что ужас постепенно как будто приручался, становился горькой, но полезной пилюлей. И пока психологи спорили о побочных эффектах лечения, кинематограф изобретал все новые и новые аттракционы. Филипп Росс, выпустивший в 1985 году книгу «Лики ужаса», составил целую энциклопедию явлений и предметов, в разное время служивших источниками экранного устрашения. В их числе насекомые, жилища, дети, маньяки, мумии, паразиты, а также нюхательный табак и кухонная утварь. Отдельная глава исследования посвящена образу... бензопилы, фигурирующей в таких заметных произведениях ужасного, как *Последний дом слева* Уэса Крэйвена (1972), *Власть мертвеца* Сэма Рэйми (1982), *Гремлина* Джо Данте (1984) и, конечно же, знаменитое *Расчленение по-техасски при помощи механической пилы* Тоба Хупера (1974).

В конце 40-х — начале 50-х ужасы включились в конвейер «серии Б» — так именуется в Америке и Европе поточная кинопродукция с ограниченным бюджетом и соответствующей художественной установкой. «Серия Б» дала своих корифеев — Теренса Фишера, штатного постановщика английской фирмы «Хаммер», чьим лозунгом было «мы не хотим фильмов с «посланием», мы делаем развлечения», американца Роджера Кормана или специалиста по кровавому гриму Хэршелла Гёрдона Льюиса. Не мудрствуя лукаво, эти постановщики, сами того не ведая, возвращали экранному кошмару его историю — традицию жестокого гиньоля, кровавого площадного представления. Реинкарнация Франкенштейна в многочисленных постановках Фишера, *2000 маньяков* или *Окрась мою кровь красным* Льюиса честно строились вокруг «ударных» аттракционов и ни на что больше не претендовали. Дальше всех шагнул Роджер Корман, умудрившийся за четыре года







экранизировать шесть произведений Эдгара По, и среди них *Ворона* (1963) и *Маску красной смерти* (1964), причем экранизировать в «жуткой» стилистике бульварных историй о заживо погребенных и черных котах.

Схожими задачами вдохновлялись итальянские режиссеры 60-х — Марио Бава или Лучано Фульчи. Подобно тому, как «спагетти-вестерн» отличался особым цинизмом и зверством по отношению к оригиналу, «спагетти-ужас» эксплуатировал совсем уж запредельную мистику и жуть — почву, на которой позже возшло творчество одного из самых фантастических мастеров страха 60-х, режиссера и писателя Дарио Ардженто.

Кажется, страшное и ужасное окончательно удаляются из сферы художественного. Не совсем. Опрошение жанровой схемы, стереотип, высокая степень предсказуемости позволяют как бы двойную игру, как бы дополнительную дистанцию по отношению к отмеренной дозе испуга.

Прежде всего это относится к фильмам Альфреда Хичкока. Его по недоразумению нарекли «королем ужаса», титулом, скорее подобающим Фишеру или Ардженто. Хичкок щадил вкус публики: его ужасы не физиологичны и отличаются безупречной логикой, однако истинный страх прячется именно за этой способностью к здравому объяснению, которое режиссер всегда предлагал зрителям, но которое не объясняло ничего.



И уж коли мы назвали кинематограф ужаса репродукцией коллективного подсознания, целесообразно рассмотреть, каким образом тема решается Хичкоком. Психоаналитические мотивы занимают важное место в его послевоенных картинах. Так, в *Завороженном* (1945) действие происходит в клинике, практикующей методы доктора Фрейда. Сюда приезжает новый главврач, больше похожий на пациента, нежели на светило науки, за которого себя выдает. Вскоре выясняется, что настоящий профессор убит при загадочных обстоятельствах. Подозрение падает на самозванца, и впрямь оказавшегося душевнобольным. Тогда в дело вступает психоанализ. Женщина-врач освобождает подсознание бедолаги от тягостного комплекса — в детстве он стал невольным виновником гибели брата. Сбросив груз прошлого, «псевдопрофессор» мигом вспоминает истину. Убийца не он, а один из врачей клиники, убравший с дороги более удачливого и талантливого коллегу.

В неоднократно описанном *Психо* есть та же тема исковерканного подсознания. На почве ревности молодой человек прикончил собственную мать, но, будучи не в силах избавиться от ее демонической власти, время от времени перевоплощается в покойницу и от ее имени убивает женщин. Волей случая очередной жертвой оказывается разыскиваемая полицией растратчица. Ее следы теряются в одиноком придорожном мотеле... Маньяк схвачен. В финальном монологе детектив-психоаналитик разъясняет природу его преступной страсти.

В обоих фильмах ужас толкуется как фантазм ущербной подкорки. Для обыденной схемы ужасного этого более чем достаточно: массовый зритель легко покупается на «черные дыры» психики. Но научнообразные аргументы по существу фальшивы — настоящий страх, как и настоящие мотивы, где-то глубже, инфернальней. Счастливый исход следствия в *Завороженном* всего лишь реабилитирует невинного. Настоящий же убийца едва мелькает на периферии действия. Кто он? Почему убил? Почему в конце концов предпочел застрелиться, а не застрелить разоблачившую его докторшу? Эти, вроде бы маргинальные, вопросы вдруг приоткрывают занавес дешевого фрейдизма и приобщают к тайне куда более значительной. Но на эти вопросы ответа нет...

В *Психо* настоящих ответов еще меньше. Путая следы, будущая жертва меняет автомобили, чем только привлекает к себе внимание. Записывается в книге постояльцев под вымышленным именем, однако нарочитая вымышленность первым делом и бросается в глаза опытному сыщику. Воровка ищет спасения, а находит смерть. Преследуют ее, а разоблачают убийцу. Случайности выглядят закономерностями, а здравые намерения отзываются обратным смыслом. Вещи, ситуации, поступки подчинены собственным противоположностям, идущим из какого-то страшного зазеркалья.

Хичкок делал виртуозные фильмы страха. Но взгляд на страшное у него особый — умозрительный и ироничный, констатирующий зеркальную многомерность мира, его фантазмагорическую неочевидность. Именно этот ледяной иррационализм откликнется в начале 80-х в картинах Брайена Де Пальмы или Дэвида Линча. В начале же 70-х в европейском, и особенно американском кино расширяется само «поле» ужасного. Отчасти это связано с возросшей технической оснащенностью кино, отчасти — с быстро меняющейся модой на таинственное и загадочное.

На гребне технической волны появилось новое ответвление жанра, именуемое «катастрофическим» и построенное вокруг масштабных эксцессов: стихийных бедствий (*Землетрясение* М. Робсона, *Приключение «Посейдона»* Р. Нима) или аварий (*Ад в поднебесье* Джона Гиллермина и *Аэропорт-75* Дж. Смайта). Об этих фильмах много написано, заметим лишь, что «катастрофа» знаменует одну из высших зрелищных ступеней жанра и вместе с тем — едва ли не последнюю конвульсию «старого доброго ужаса», когда за полтора часа можно было насладиться безопасным стрессом с гарантированным торжеством справедливости. На рубеже 70-х все большее место занимает проблема «внутреннего вторжения» — носителем кошмара выглядит не стихия, не пришельцы, но сам человек.

В 1968 году независимый режиссер из Питсбурга Джорджо А. Ромеро снял *Ночь живых мертвецов*. Скромное черно-белое кино произвело настоящий переворот в поэтике ужаса. И не потому, что изобиловало спецэффектами, и не потому, что вводило в обиход новых героев («зомби» — живые мертвецы — впервые



появились на экране еще в 1932 году в фильме В. Гальперина *Белый зомби*). Новаторство Ромеро — в совершенно новой интонации, окрашенной черным юмором и абсурдом. Преследуемая мертвецами-людоедами, группа людей баррикадируется за стенами дома. Зомби остаются снаружи и лишь время от времени пускаются на ленивый штурм. Настоящий ужас разыгрывается среди самих осажденных — они паникуют, ругаются и в результате истребляют друг друга. Последнего оставшегося в живых убивают подросшие спасители; убивают, по ошибке приняв за мертвеца...

Мрачный парадокс содержится в названии фильма. Зомби — и те, кто снаружи, и те, кто внутри. Человекоподобие ожившего трупа сообщает «зомби-фильмам» 70–80-х, — а среди них *Психомания* Дона Шарпа, *Дети не должны играть с мертвыми игрушками* Боба Кларка, *Шоковые волны* Кена Видерхорна, *Гамма 693* Джоэла Рида, фильмы самого Ромеро *Закат мертвецов* (1979) и *День мертвецов* (1985) — особый смысл. Опасность исходит уже не от обособленной ипостаси, потемок души (как в случае с Джекилом и Хайдом), но от самой идеи жизни и естественной смерти. Ближайший аналог зомби — вампир — является, во-первых, явлением экстраординарным, а во-вторых, одержим мрачными страстями. Оживший мертвец бесстрастен. Стать им может каждый, всего лишь перейдя неизбежную грань. Так, в картине Сэма Рэйми *Власть мертвеца* (1982) потусторонний дух вселяется поочередно



Сияние. Реж. Стэнли Кубрик. 1978



в участников веселой компании. И всякий раз, когда облюбованной призраком телесной оболочке грозит опасность, жертве возвращается ее первоначальный облик. Карающая рука опускается, и призрак продолжает свой жуткий путь.

Одновременно с картиной Ромеро на экранах появился *Ребенок Розмари* Романа Поланского, придавшего той же теме мистический, оккультный оттенок. По сути, и фильм Поланского, и следующие за ним *Экзорцист* У. Фридкина и *Омен* Ричарда Доннера показывают, как уязвим человек, как легко он становится добычей зла и исполнителем воли лукавого. В «мистических ужасах» 70-х четко просматривается типологический ряд: антихрист начинает свое пришествие в образе ребенка, т. е. существа чистого и невинного. Кроме того, сатанинская власть опирается на земной заговор — отсюда мотив тайной секты, маскирующейся под обычных обывателей. В нашумевшем фильме Джека Старрета *Гонки с дьяволом* членами такой секты оказывалась чуть ли не вся Америка.

И «зомби», и дьяволиада 70-х исходят из одной посылки — зло выше человека, оно постоянно и необоримо. При этом «высокая», «готическая» тенденция погружается в норму, в быт. Ужасное присутствует в повседневности, в окружении привычных предметов. Не случайно в середине 70-х средний класс по всему миру зачитывался Стивеном Кингом — великим умельцем по части «обыкновенного кошмара». Дьяволов и мертвецов у него нет. Максимум допустимого ограничен сверхнормальными дарованиями — способностью к телекинезу («Керри», «Воспламеняющая взглядом») или ясновидению («Мертвая зона», «Сияние»). Однако и эта «сверхнорма» — тень, отброшенная из другого измерения, она тревожит и будоражит.

На экране произведения Кинга (почти все его книги экранизированы) явно проигрывают. До вершин настоящего страха добрался, пожалуй, только Стэнли Кубрик, снявший в 1978 году *Сияние*. Помимо прочего, Кубрик, известный тем, что каждым своим фильмом «закрывает» тему, исчерпывает ее выразительные возможности, предлагает настоящую антологию приемов ужаса. В *Сиянии* есть и мальчик-экстрасенс, и одержимый бесами отец, напряженность пустых пространств и бу-тафорская кровь, волнами заливающая экран. Есть привидения, миражи и целая демоническая секта, побуждающая Джека Торренса уничтожить семью, стерегущую закрытый на зиму отель.

Отыграв прописи жанра, режиссер ставит неожиданную точку. В последнем кадре фильма камера приближается к стене, увешанной фотографиями прежних постояльцев отеля. На снимке многолетней давности ясно виден Джек Торренс... Он сам? Или его двойник? Воистину хичкоковский финал разом переключает фильм в другой регистр, в иную плоскость.

«Внешнее вторжение» в 70-е годы стало достоянием «серии Б». Катастрофы отцвели буквально за несколько киносезонов — им на смену пришли чудища,



гигантские животные или насекомые, ополчившиеся на людей. Крокодил из одноименной картины Л. Тига или крысы (*Мертвые глаза* Роберта Клоуза). Или пауки, или рыбы... Статистика зафиксировала массовую моду на источник страха — годами в «топах» держались определенные представители фауны. Потом их сменяли другие.

В этих картинах утверждается трехчастная композиция. Сначала зритель знакомится с героями, проникается их заботами и радостями. Во второй (и самой страшной) части начинаются странные и загадочные знамения — пропадают дети, появляются следы. Наконец, чудище является во всей красе. Дальнейшее зависит от фантазии постановщика спецэффектов и безгливости аудитории. Генетически этот подвид ужасного восходит к *Птицам* Хичкока, но без хичкоковского изящества и сумасшедшины. Формально к нему принадлежат и *Челюсти* Спилберга. Однако только формально, потому что Спилберг всерьез пугал с экрана только однажды — в *Дуэли*, где на протяжении полутора часов тяжелый грузовик преследует легковой автомобиль. *Челюсти* же, использующие в первой трети арсенал «ужасных» трюков, в дальнейшем разворачиваются по совершенно иным жанровым маршрутам и в конечном счете выглядят скорее жизнерадостной версией «Моби Дика», чем типовым блокбастером.



В 1986 году Дэвид Кроненберг сделал *Муху* — шедевр отвращения, римейк одноименной картины Курта Ньюмена 1958 года. Одержимый идеей генной трансплантации ученый ставит эксперимент на себе. Опыт удался, однако в последний момент в прибор залетела муха. Бесстрастный компьютер считывает двойную информацию, в результате чего человек начинает медленно и мучительно превращаться в насекомое.

Муха отметила важную веху в эволюции жанра. В ней слились «внутреннее» и «внешнее» вторжения, сторонняя опасность и сам человек. Поначалу ученый старается сохранить самоконтроль. Он знает, что муха имеет только один инстинкт — убивать, и поэтому замыкается от всего мира. Но рефлекс мухи вытесняет человека. Последним усилием утеревший всякий человеческий облик герой направляет на себя ствол ружья.

Заманчиво сравнить картину Кроненберга, например, с «Превращением» Кафки. При сходстве внешней канвы результат и источник страха тут совсем неодинаковый. Для Кафки, близкого к идеям литературного экспрессионизма, Грегор Замза, превратившийся однажды утром в насекомое, по существу не меняется. Он остается думающим, чувствующим, страдающим. У Кроненберга же ужас исходит из психологической мутации: метафизический страх и визуальный шок взаимопроникают. Как муха и человек.



Фильм Кроненберга показателен для общего настроения 80-х еще и тем, что в принципе снимает классическую оппозицию между страшным и ужасным, духовным и физиологичным. Они соседствуют на равных, как на равных в культуре 80-х оказываются почти все атрибуты высокого и низкого, массового и элитарного, уникального и тиражированного. Восьмидесятые годы программно исчерпали возможности и искусства, и реальности, предложив им непротиворечивое единство в пространстве постмодернизма — так именует себя культура на исходе века. Один из фундаментальных постулатов постмодернизма — «конец истории». Поступательный процесс, чреватый войнами и катаклизмами, завершен. Наступает стабильная, комфортная и безопасная эра «торжествующей середины», от которой незачем убегать ни в индивидуальную метафизику, ни в массовую иллюзию. Стало быть, прежние ужас и страх одинаково бесполезны.

Собственно, профанация страха, его бытование в кинематографе в качестве катализатора массовой компенсации начались еще в 70-е годы, когда готика, «высокий» страх превратились в расхожий инструментарий популярной культуры. В свою очередь следующий, «постмодернистский» этап допустил еще большую широту толкования. Жанровые конструкции и индивидуальный стиль, откровенный кич и тонкая имитация кича — все слито воедино. С «высоты» универалистской методологии по-новому выглядят и прежний *Кинг Конг*, и «низовые» вариации

Кормана на темы Эдгара По — в них отыскивается близкая нынешнему сознанию идея относительности «верха» и «низа», взаимопроникновения, смеси, пресловутого «слоеного пирога» (показательно, что свою генеральную эстетическую концепцию постмодернизм сформулировал в гастрономической лексике).

Фильм ужаса 80-х годов часто симулирует наивную внешность ужаса «серии Б», но лишь затем, чтобы выстроить на его основе собственную композицию. Например, *Американский оборотень в Лондоне* Джона Лэндиса балансирует на грани мистического триллера и одновременно пародии на него. Пародии на ужасное были и прежде — вспомнить хотя бы *Молодого Франкенштейна* Мэла Брукса, гоме-рически смешную версию всех Франкенштейнов сразу, с сексуально озабоченным ученым и танцующим чечетку чудовищем. Картина же Лэндиса слишком страшна, чтобы быть пародией, но и слишком несерьезна, чтобы претендовать на «взаправдашний» ужас. Ее герои, двое молодых американцев, путешествующих по Англии, попадают в лапы человека-волка. Один погибает от острых когтей, другой обречен стать новым оборотнем. По ночам к нему является мертвый приятель и умоляет пресечь порочный круг. Молодой человек, впрочем, больше занят романом с медсестрой. Вдвоем они приезжают в Лондон, и тут — с наступлением первого же полнолуния — проклятие сбывается...

Дремучий ужас при этом обыгрывается многочисленными авторскими интенциями, отступлениями, скрытыми цитатами. Проведя ночь в волчьей шкуре, совершенно голый герой очухивается в зоопарке. Главная проблема заключается не в том, что он загрыз несколько человек, а в том, как без штанов добраться домой... Регулярные визиты призрака обставлены с обескураживающим буквализмом — каждый раз он является со все более прогрессирующими приметами разложения. Это тошнотворно, но очень смешно. Поднявшиеся из могил жертвы самонадеянного оборотня и он сам собираются на военный совет в кинотеатре, где идет какой-то идиотский порнофильм...

Конец и вовсе путает все карты. К человеку-волку приближается его возлюбленная. Зритель облегченно вздыхает, предвкушая извечную коллизию «красавицы и чудовища». Но не тут-то было. Оборотень бросается на подругу и падает под выстрелами полицейских.

Штампы коммерческого киноужаса становятся в *Американском оборотне* материалом прихотливой стиливой игры. Очевидное тяготение к «комическому» ужасу видно в *Истребителях привидений* Айвена Райтмана — искрометной фее-рии, побившей в Америке все кассовые рекорды. Стиливым манипуляциям подверглись и совсем недавние авторитеты — два выпуска *Возвращения живых мертвецов* (1985 — режиссера Дэна О'Бэннона, и 1988 — Кена Видерхорна) предлагают облегченное прочтение черного шедевра Ромеро; явление зомби становится поводом для абсурдистской комедии погонь. Сам Ромеро в 1982 году сделал *Парад*



ужасов — изящный кинокомикс по мотивам Стивена Кинга, где каждая новая новелла выглядит словно миниатюрная энциклопедия определенного жанра ужаса.

Свобода обращения с уровнями восприятия и вкуса присуща и Уэсу Крэйвену. Наверное, все современные тинэйджеры знают, кто такой Фредди Крюгер, персонаж начатого Крэйвеном сериала *Кошмар на улице Вязов* (следующие серии сделали Джек Шолдер, Чак Рассел, Ренни Харлин и Стефен Хопкинс). Обожженная физиономия Фредди глядит с витрин игрушечных магазинов, его перчатка с острыми бритвами-ногтями фигурирует в качестве сувенира. Группа «Скинхэдз» с южного побережья Америки посвятила ему песню: что-то вроде «Фредди Крюгер с нами!»

Крюгер — классический злодей, однако действует он нетрадиционными методами. Некогда его, детоубийцу-маньяка, заживо сожгли доведенные до отчаяния жители маленького американского городка. Самосуд не прошел даром. Каждую ночь Фредди является к новым жертвам, но не наяву, а во сне. И если мальчик или девочка не успевают вовремя проснуться, они обречены на страшную и мучительную смерть.

В самой идее такой перестановки реальности есть четкая и продуманная тенденция к взаимозаменяемости ужасного и страшного. Ужас царит на заповедной территории страха — во сне, когда человек уязвим и незащищен. Ночной кошмар иллюзорен, он не может разрядиться в разовом шоке, и эта навязчивость, текучесть



ужаса сообщает фильму Крэйвена (следующие серии в основном эксплуатировали популярный имидж Фредди) внешность того «постмодернизма второго эшелона», который по собственному вкусу сортирует наследие «высокой» традиции страха.

В 80-е годы кинематограф ужасного все чаще ищет среду обитания во вторичном культурном знаке. В получившей главный приз Аворьязского фестиваля ужасов 1990 года картине *Я, сумасшедший убийца* сходит со страниц книги, оживленной пылким воображением юной читательницы. В *Шокере* Уэса Крэйвена (1989) казненный на электрическом стуле преступник превращается в ток и материализуется в телеприемниках. Преследующий его герой, изловчившись, тоже ныряет в экран. Начинается погоня по всем каналам телеэфира: персонажи пробегают сквозь фильм Хичкока, расталкивают документально снятых солдат Второй мировой войны, устраивают погром в мастерской Франкенштейна из старой картины Дж. Уэйла. В *Гремлинах* Джо Данте чудища вырастают из почти мультипликационных «маппетов». В *Гремлинах-2* они врываются в телестудию, где записывается еженедельная кинопрограмма Леонарда Малтина, автора известного «Телевидеопутеводителя».

Все эти черты в конечном счете определяют одну из главных особенностей современного жанра ужасов — его откровенную сказочность. Фестивальная статистика Аворьяза констатировала повальное увлечение страшными сказками в 1985

году. Годом позже вышел на экраны *Синий бархат* Дэвида Линча, удивительный образец постмодернистской «страшилки», жестокой и ироничной одновременно. В полнометражном кино Линч дебютировал психопатологическим триллером *Стирательная головка*. Славу ему принес сделанный в 1980-м *Человек-слон*, реальная история Джона Меррика, английского Маугли XIX века, уродо от рождения. Воссоздавая на экране его биографию, Линч прибегает к средствам мелодрамы и бутафорского ужаса. Внешность Меррика отталкивающая – будучи на сносках, его мать испугалась разъяренного слона. Но жизнь вокруг еще более жестока и таинственна – атмосфера старой викторианской Англии как нельзя лучше передает настроения беспокойства, постоянной угрозы и опасности. Интонация самого режиссера, таким образом, по-хичкоковски двусмысленна. Человек-слон ужасен, но куда ужаснее сама реальность.

Скандално прошедший по американским экранам *Синий бархат* к ужасу в строгом смысле отношения не имеет. Как не имеет отношения и к эротическому триллеру, мелодраме и детективу, элементы которых вмонтированы Линчем в композицию фильма. В то же время этот коктейль – взрывчатый и холодный – является самой яркой иллюстрацией природы страха в кинематографе последних лет.

Все начинается с того, что провинциальный подросток находит у дороги отрезанное человеческое ухо. Версия полиции маловразумительна, и тогда герой начинает собственное расследование, по мере чего сталкивается с непривычными и загадочными персонажами: полубезумной певицей и шантажирующим ее злодеем – не то рэкетиrom, не то торговцем наркотиками. Сыщик-любитель не замечает, как гибельная пропасть постепенно притягивает его самого – тайная ночная жизнь со всеми ее ужасами оказывается сладостно-заманчивой. В финале кошмар рассеивается, истина торжествует, и герой возвращается к белокурой возлюбленной, но и этот переход случаен, иллюзорен и, в конечном счете, необязателен. Весь мир хрупок, ненадежен и обманчив. Аккуратная провинциальная Америка (именно этот образ разъярил цензуру) таит под собой роковые, извращенные страсти.

В *Синем бархате* зло и добро взаимозаменяемы. Прежняя трагическая драматургия Джекила и Хайда уступает место простой констатации легкости перехода, оборотничества. Страх рождается уже не оттого, что трудно постигнуть объективный критерий, но оттого, что такового критерия нет. Да, собственно, и страхом это чувство назвать нельзя...

По иронии судьбы едва ли не последним фильмом «высокого» страха стал *Носферату: Призрак ночи* Вернера Херцога, снятый в 1978 году по мотивам романа Стокера и экспрессионистского шедевра Ф. В. Мурнау. Режиссер вернул популярному сюжету его фольклорные истоки, в фильме обыгрываются волшебные мотивы карпатских легенд, преданий и поверий. Вместе с тем у Херцога, которого

часто называют прямым наследником немецкого экспрессионизма, своя — безысходная и трагическая — позиция. И у Стокера, и у Мурнау зло, персонифицированное в образе вампира, в конце концов сдавалось. В романе поединок с Дракулой выигрывал профессор Ван Хельсинг, добрый маг и ученый. В картине Мурнау злые чары рассеивались от силы любви — спасая мужа, Мина Харкер задерживала зловещего графа до появления первых лучей солнца. Губительный для всех вампиров рассвет убивал Дракулу.

Херцог сознательно оспаривает обе версии. Рассвет наступает, и любящая жена умирает вместе с обессилевшим вампиром. Но жертва оказывается напрасной. Отравленная кровь уже проникла в жилы Джонатана Харкера. Выдав полиции Ван Хельсинга как убийцу Дракулы, он вскакивает на коня и мчится прочь... Порочный круг продолжается.

Этот краткий обзор надо, вероятно, завершить анализом советского фильма ужасов. Это невозможно за отсутствием собственно предмета разговора. Хотя ужасное на экране изживает коллективный страх, но адресуется к индивидуальной психологии, личностному типу сознания. Мифология советского кино, напротив, оперирует социально-коллективным уровнем, общественным инстинктом, в котором индивидуально-физиологические рефлексии тщательно изгоняются или замалчиваются.

В последние годы на наших экранах дважды побывали японские копии с голливудских образцов жанра — катастрофа *Гибель Японии* и *Легенда о динозавре* — типичная продукция категории «Б». До сих пор в прокате мелькают *Кинг Конг* и *Кинг Конг жив* — картины технически грамотные, но далеко уступающие легендарному первоисточнику. Впрочем, ни первый *Кинг Конг*, ни фильмы Хичкока, ни даже *Челюсти*, окажись они сейчас в широком прокате, не вызовут никакого ажиотажа. Экспансия ужасов началась с видеосалонов и пиратских кинокопий, предлагающих советскому зрителю крайне низкий уровень зрелища. Возможно, насытившись им, мы потребуем и качества, и собственного, советского жанра ужасов, ибо сама логика нашего сегодняшнего существования стремительно переориентирует в сторону личной, не обобществленной встречи с экзистенциальными проблемами.

Как следствие на прилавках книжных магазинов уже появились труды по магии, астрологии, мистические и оккультные трактаты. Это понятно. К мистике всегда склоняется тот, кто лишен настоящей веры.

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ РАЙНЕРА ВЕРНЕРА ФАСБИНДЕРА

Фасбиндер обрек всех пишущих о нем на соблазн статистики: за пятнадцать лет он сделал сорок два фильма, не считая пьес, театральных постановок, теле- и радиоспектаклей. Он работал как ломовая лошадь, снимал по несколько фильмов одновременно, писал сценарии, играл, стоял за камерой. Он редко брился, не выпускал изо рта сигарету и предавался всем известным порокам. Он не скрывал своих гомосексуальных симпатий, но вместе с тем, как никто, умел снимать в кино женщин. Он нюхал кокаин, но не затем, чтобы подстегнуть фантазию, а затем, чтобы примирить свою мучительную фантазию с реальностью. Он умер тридцати шести лет от роду, оставив нечто большее, чем имя или эпоха. Он оставил после себя Кино в самом личном, волнующем и магическом смысле слова.

К чести устроителей ретроспективы — они выбрали только те фильмы, которые мы или не видели, или, увидев однажды, хотели бы посмотреть вновь. К первым относится большая часть программы, ко вторым — *Лили Марлен* и *Тоска Вероники Фосс*, поздние упражнения в «большом стиле», циничные и душераздирающие одновременно, трактующие историю как мелодраму, мелодраму как историю и все вместе как прихотливую игру экранной светотени.

Именно это последнее качество канонизировало Фасбиндера в контексте кинематографического постмодернизма. В его фильмах отыскивают фантастическое смешение традиций европейского и американского кино, наивный кич и тонкую стилизацию кича, жанровую игру и неподдельную лирику. При этом на вопрос о побудительных мотивах творчества сам Фасбиндер отвечал, как правило, односложно: «Я хочу, чтобы немецкий зритель, придя в кинотеатр, видел на экране свою собственную жизнь и свои собственные проблемы». Явившись в кино из театра, где он за одну ночь репетировал «Антигону» или «Марата-Сада», двадцатилетний режиссер поначалу подражал любимым образцам — снимал «под Годара», под «черный» или «гангстерский» фильмы, отыскивая в новостройках Гамбурга или Мюнхена натуру французской «новой волны», а в сверстниках-«неформалах» физиономическое сходство с Хэмфри Богартом и Джеймсом Дином. Его сентиментальность сказывалась в том, что герои, как правило, погибали, его рационализм выдавало пристрастие к брехтовским парадоксам и остраниениям, а источники вдохновения явственно виделись в широкополых шляпах и сигаретах, закуренных на пустынной ветреной улице.

Старая пленка, недавно показанная по Российскому ТВ, запечатлела обстановку премьеры его первого фильма *Любовь холоднее смерти* на Западнберлинском фестивале 1969 года — свистки, шиканье, негодующие восклицания зала. Он



хотел и умел эпатировать публику, но не это было целью. Смерть поставила решающую точку. Его пятнадцатилетний киномарафон был всего лишь бесконечным признанием в страдании и любви; признанием, начавшимся с перечня любимых фильмов и оборванным на полуслове предсмертного бормотания кокаиниста...

Все, снятое Фасбиндером, можно условно разделить на две части: на фильмы об аутсайдерах и фильмы о женщинах. Его героями становились люмпены, беспутные жители городских окраин, проститутки, обманутые мужья, неудачливые преступники и представители всех возможных меньшинств: социальных, этнических, сексуальных. Все те, кому жизнь отвела место на обочине и отпустила отчаяние как норму, как повседневность, как судьбу; все те, кто уже достиг последней точки и демонстрирует «категорическое согласие» с невыносимым ужасом бытия, для кого пошлость существования неотделима от его трагизма. Такими были Катцельмахер и преданный собственной женой маленький чиновник Больвизер, гомосексуалисты-парии из *Кулачного права свободы* и опустошенный «торговец четырех времен года». Наблюдение за ними определило и неповторимую интонацию Фасбиндера — ледяную смесь невмешательства и страсти, неистовства и тоски, придуманной истории и настоящей боли.

Он не случайно выбрал кино, как не случайно, подобно своим старшим коллегам Бергману и Антониони, предпочитал мужским характерам женские. И не только потому, что женские образы больше подходили к его излюбленному жанру обыденной трагедии. Женщины Фасбиндера — лживые, оболыстительные, лицемерные и тоскующие — навсегда связались с образом Германии, изнасилованной аденауэровским «экономическим чудом» (об этом знаменитая «женская трилогия»), и с главным делом всей его жизни — с кино.

Именно кино, доступное и ускользающее, как потаскуха Лола, наивное и деловитое, как Мария Браун, величественное и жалкое, как Вероника Фосс, ничтожное и высокое, страшное и манящее, как сама жизнь, кино со всеми его мифами, обманами, причудами и капризами было главной тайной его существования, его самым сильным наркотиком и самой постоянной привязанностью. Он хотел бы остаться соглядатаем, но вместо этого рвался по ту сторону, всякий раз натываясь на холодную — холоднее, чем смерть, — белизну экрана. Он мучился, изнывал, изводил километры пленки, влюблялся в мужчин и женщин, видя в них не мужчин и женщин, а образы уже снятых фильмов, оглушал себя сверхдозами наркотиков в надежде прикоснуться к тем, чьи лица родились в его собственном воображении. Он очень торопился, но все-таки не успел. Кино убило его, в очередной раз продемонстрировав невозможность угнаться за мгновением. Их роман длился пятнадцать лет и оставил после себя сорок два фильма. Мы видим двенадцать из них — двенадцать отчаянных попыток остановить мгновения любви и смерти.

«Вечерний Петербург». 1992. 19 ноября. Статья написана к ретроспективе фильмов Райнера Вернера Фасбиндера в петербургском кинотеатре «Спартак».

ЛЕНИН

Ленин нашего детства был един в двух лицах. С официальных портретов смотрели чуть выпуклые глаза теоретика-гипнотизера, над первомайскими колоннами высился архитектурный лоб. Встречный ветер колыхал транспаранты, вдавливал и отпускал кожу на лбу — казалось, нарисованное лицо гримасничает собственным мыслям...

В иной, младенческой ипостаси вождь жил на красной октябрьской звездочке. Золотой силуэт, словно сошедший с обложки книги о вкусной и здоровой пище, осенял безмятежность нашего детства. Когда мы выросли, вождь поворачивался в профиль. Комсомольский значок вмещал его тисненый абрис с рельефной жилой на шее и призывно вздернутой бородой. Он явно стоял против ветра, олицетворяя не растраченную по пустякам жизнь. И этот путь от лупоглазого херувима к лысому титану должен был стать нашим путем — активным, самоотверженным и прямым. Сакральные фигуры Отца и Сына соединились в образе Святого Духа. Даже будучи ангелоподобным и юным, он все равно оставался «дедушкой Лениным», демиургом, патриархом, всеобщим родоначальником.

Официальная концепция эпохи предусматривала и иную степень родства. Для 60-х, поспешно очеловечивших державные фигуры, Ленин был прежде всего «старшим братом», первым среди равных, стратегом, умницей, гением аргумента. Он существовал не только потому, что мыслил, но и потому, что у него вдруг обнаружилась мать, что рассуждал он не столько о захвате телеграфа и телефона, сколько о романтическом счастье всего человечества, и, в отличие от своих предшественников 30-х годов, являлся по преимуществу в авантюрных, конспиративных перипетиях дооктябрьской биографии.

Июль — роковой месяц 60-х.

Под июльским дождем растаял идеализм поколения — оттепельный мальчик оказался пустельгой, прагматиком, человеком без свойств. В фильме Юлия Карасика *Шестое июля* Ленин извлекал из ящика стола заряженный браунинг. Не то затем, чтобы отстреливаться до последнего, не то... Ответа мы так и не узнали, потому что за июлем последовал август, бросивший шестидесятническую вольницу под гусеницы танков, на которых наши настоящие, некиношные старшие братья въехали в Прагу. Самые отличившиеся вернулись оттуда с наградами — на них все так же, против ветра, всматривался в будущее Ленин.

«Сеанс». 1992. № 7. Статья написана для специального номера, посвященного героям и мифам поколения, чье детство пришлось на советские 60-е.

Владимир Ульянов (Ленин). 1874





МАЧЕК

Он явился из пепла и вернулся в пепел, но для нас навсегда остался алмазом. Он носил куртку джи-мена, тесные джинсы и грубые башмаки, он держал трофейный автомат, как винчестер, — на плече стволом вверх. Он умел стрелять, но не умел прятаться, по-хэмфрибогартовски грыз спичку и по-хэмфрибогартовски же хранил на лице тень смерти — экранной и настоящей. У него было смешное, почти детское имя Мачек и породистая на русский слух фамилия Хелмицкий, развинченная танцевальная пластика, пухлые губы и под дымчатыми очками полуслепые глаза интеллигентного хулигана.

На родине Мачек-Цибульский умер дважды. В финале *Пепла и алмаза* и в январе 1967-го, когда, измученный водкой и собственным актерским мифом, сорвался с подножки ночного поезда. В советских 60-х он погиб только один раз — на городской свалке, посреди объедков и тряпья, остановленный на бегу случайной пулей. Погиб и тут же воскрес в собирательном образе тех, кого мы не видели, но чувствовали и ждали. Бунтовщиков без причины, одиноких бегунов на длинную дистанцию, нововолновых маленьких солдат... Марлона Брандо, Джеймса Дина, молодого Бельмондо...

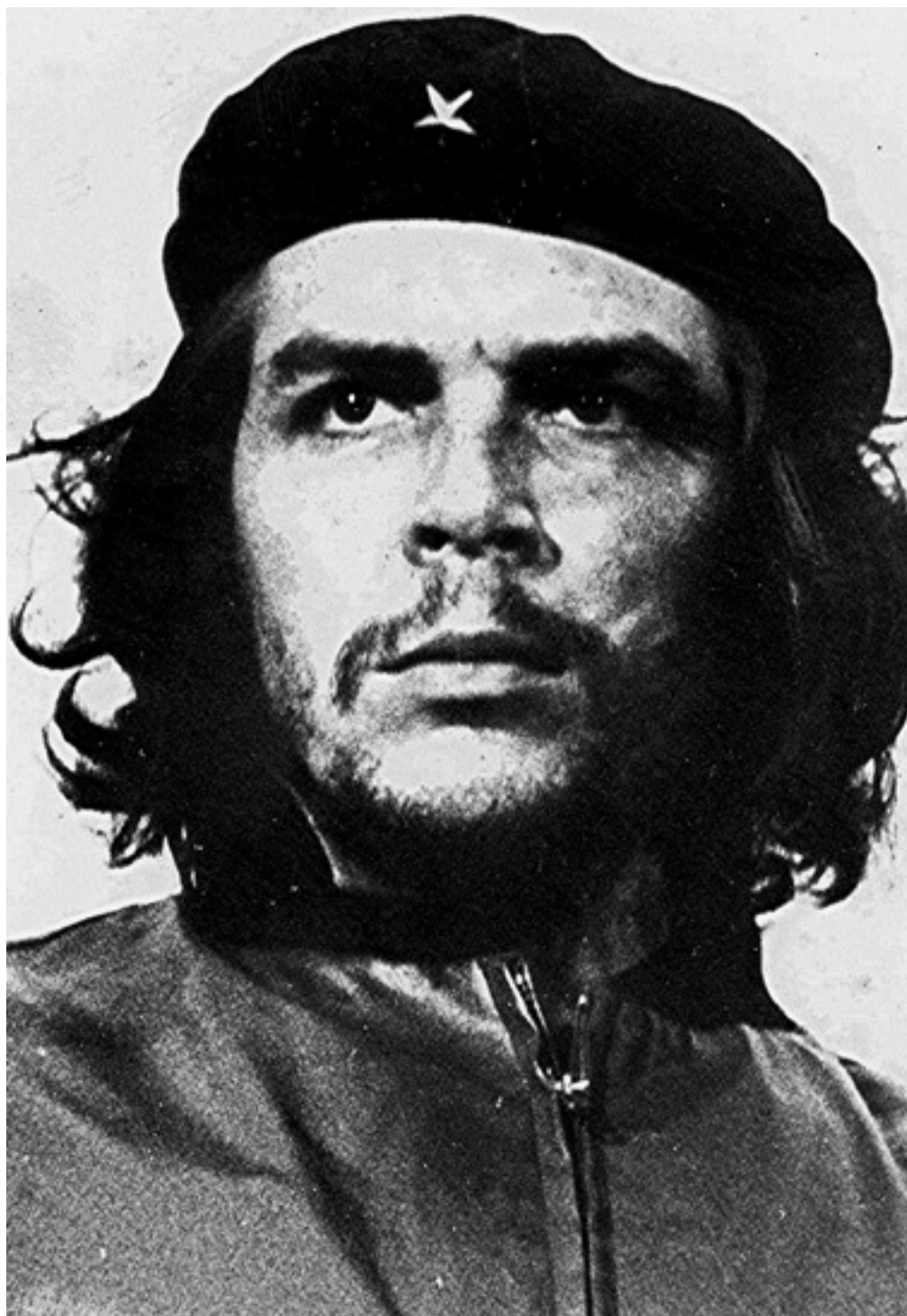
Именно поэтому политический резонанс, сопровождавший *Пепел и алмаз* в Польше (АК-овец, террорист и вдруг положительный герой, да еще освященный национальной романтической традицией!), у нас почти не отозвался. Поэтому через десять лет лишь немногие знатоки сумели оценить трагическую иронию фильма *Всё на продажу* — вайдовского реквиема по мертвому другу, обреченному на смерть еще при жизни и доигравшему-таки свою первую и единственную роль до конца. И хотя позже в нашем прокате были и *Итальянец в Варшаве*, и *Девушка из банка*, и *Рукопись, найденная в Сарагосе*, столь содержательная для польского кино мифологема Хелмицкий-Цибульский прошла у нас стороной, как прошла стороной и реальная историческая канва раннего вайдовского шедевра, и та трагическая цена, которую Мачек платил за свою судьбу вольного стрелка. В формуле «романтическая трагедия» советские 60-е безоговорочно выбирали романтику, а итоговая смерть входила в условия игры вместе с антигероическими манерами, постхемингуэевскими интонациями и спиртом, горящим в поминальных стопках. Миф не может умереть дважды. В мифологии 60-х Збигнев Цибульский — восточноевропейский Джеймс Дин — погиб от пули, а не от водки.

И подарил спивавшимся в годы застоя шестидесятникам иллюзию того, что и они гибнут от пули, выпущенной временем им в спину.

ЧЕ ГЕВАРА

Он погиб в 1967-м. Через три года после того, как в *Евангелии от Матфея* Пазолини придал Христу портретное сходство с ним. И за год до того, как читатели его «Тактики партизанской войны» испытали полученные знания на баррикадах Нантера и Беркли. Романтик герильи, тусовщик именем революции, он играл только в опасные игры — в пятнашки с пулями и в прятки со смертью. Эти игры не знают правил, и победителей в них не бывает. Пуля догнала его на рассвете, в селении с красивым названием Игера. Его убивали спящим. И не оттого, что рейнджеры, занятые очисткой боливийских джунглей от вооруженных идеалистов, боялись промахнуться. Просто Эрнесто Че Гевара был слишком крупным идеалистом, чтобы лишний раз смотреть ему в глаза. Уже мертвому ему отрубили кисти рук. Дактилоскопия должна была подтвердить то, с чем не справилась посмертная фотография — он выглядел на ней слишком живым. Он вообще хорошо получался на фотографиях. И к нам явился главным образом с портретов — нечесаный, бородатый, с неизменной сигарой в зубах. Позже мы узнали и о боях на Рио-Гранде, и о побеге прямо из кабинета победившего правительства, о его голубой крови и о том, что непрерывное курение было для него не шиком, а способом избавиться от мучительных приступов астмы. В те времена мы еще не читали Кортасара, иначе знали бы: частичка «че», навсегда прилипшая к его имени, есть не что иное, как латиноамериканская вариация шестидесятнического «старик», «друг», «кореш». Только 60-е с их повышенным игровым тоном могли канонизировать эту величественную в своей трагической нелепости фигуру святого и террориста, читателя Гете и безумца, кроившего политическую карту мира на походные самокрутки. Эрнесто Че Гевара погиб 9 октября 1967-го, не дотянув полугода до срока. В день его смерти Джон Леннону исполнилось 27. Леннона убьют через 13 лет и два месяца... Веселая эпоха не пустила своих титанов в возраст зрелости, избавила от необходимости итога. В той сакральной области, где все встречаются со всеми и где малость результата искупается блеском намерения, они смотрят на закат, курят черные кубинские «сигариллос» и вполголоса напевают: «Дайте миру шанс».

Героический партизан (Эрнесто Че Гевара). Фот. Альберто Корда. 1960



ЦВЕТ ВОЗДУХА

После Александра Тимофеевского, разглядевшего под легкой вуалью утопии жесткую мускулатуру тоталитарного мифа, о советских 60-х добавить нечего. Личность растворяется в общей судьбе, лицо — в поколении. Ностальгия по последним романтикам движется к финалу, к точке, к смысловому центру. «Драма людей, вышедших на трибуну на пятом съезде, заключается в том, что они искали свободы для себя, а пришла свобода вообще», — написал Вяч. Шмыров в московском «Доме кино». Середина замыкающегося круга найдена: любую цену свободы готов платить лишь тот, кто не знает цены настоящей.

Пространственная полнота фигуры как будто располагает к обобщениям. Допущенные к саморефлексиям высочайшей волею эпохи хрущевские мальчишки задохнулись кислородом, который в избытке выделила им страна и который в первую очередь окислил золотой фонд нации. История изготовила 60-е по чертежу саморазрушающейся машины Тенгели — их силовые линии направлены внутрь, они трагически неантагонистичны и в конечном счете поражают мрачностью эскапистских тенденций. Только в 60-е мог появиться альпинизм — овеванная черной романтикой секта игроков со смертью. «Так лучше, чем от водки и от простуд», — споет потом Высоцкий, но это неправда, не лучше. И не хуже. А всего лишь в общем ряду мучительной имитации противостояния, которым послеоттепельная эра обделила своих детей и к вершинам которого они на ощупь стремились из ослепительной горизонтали реальности.

Пространственный конфликт 60-х правильнее всего определить как расплытие. Будто предчувствуя обстоятельства конца, десятилетие избрало символом и субстанцией взвесь, парение, воздух. Не дорога, но пыль над дорогой. Не пейзаж, но повторяющий его туман. «А я еду, а я еду за туманом. За туманом и за запахом тайги», — цель романтического путешествия определяется веществом неосознаваемым и эфемерным. Аналогия срabатывает и выше: «На пыльных тропинках далеких планет останутся наши следы!»

И дымы, легендарные дымы 60-х. Над комсомольской стройкой, над туристским костром, над культовыми трубками Эренбурга, Хемингуэя, Есенина... На мундштуке трубки можно показать, как выглядели гроздьи сирени, среди которых истекал кровью, будучи солдатом (видевшие *Июльский дождь* вряд ли забудут этот исполненный антигероической грации жест Юрия Визбора)...

И вошедшая в обиход сигарета — капризное продолжение руки. Косая струйка дыма вводит в серый колорит шестидесятнического кадра дополнительную мягкую координату недомолвки и мерцания.

И общение — междусобойчик, треп, вечеринка. Помесь комсомольского собрания с вудиалленовскими посиделками на Манхэттене. Точечные касания, пуанты над бездной подтекста, упоительный эквилибр.

И, конечно, *Красный шар* — кинометафора советских 60-х. Пустота обрамлена хрупкой, эксцентричной красотой, и одно не живет без другого. Пробитая оболочка сморщивается в жалкий лоскут, воздух умирает с почти клиническими подробностями — не потому ли вся советская новая волна отдала дань поэтической сказке Ламориса, что увидела в ней образ раненого дыхания, драматургию уязвимо-ничто.

Кинопространство 60-х впервые за всю историю советского кино не идеально, а натурально, равно самому себе и в себе же исчерпано. Авангардисты 20-х, подчиняя жизнь искусству, искали образы, сдвиги, графические доминанты. Жрецы золотого сталинского века мыслили пластическими категориями сбывшегося будущего — отсюда сельские избы, похожие на дворцы, и парадные залы, снабженные растительным орнаментом. Отсюда же — квартиры-анфилады, почти обязательно выходящие окнами на Красную площадь, к центру мироздания, всевидящего и всевидимого.

У этих интерьеров по существу не было границ. Словно в сновидческом *Андалузском псе* жилища размыкались прямо на улицы, в большую общую жизнь. Вместе с новым измерением человека постсталинская эстетика открыла для себя стены. Например, роммовские *Девять дней...* помимо прочего — еще и антология перегородок: квартирных и официальных, естественных, бревенчатых, как в избе отца, и искусственных, синтетических, как в смертоносном чреве реактора. Крохотный Гусев, бредущий в финале вдоль огромной и бесконечной стены, — апофеоз космизма 60-х, приватизировавших глобальные зоны пространства до осязаемого противостояния.

На другом полюсе — березовые накаты блиндажа из *Иванова детства*, граница между войной и покоем, между необходимостью умереть и потребностью принять смерть как нечто большее, нежели строка в реестре потерь. Граница, выкроенная из потолочной балки небес, из восходящих к воздуху кружевных конструкций. Стены образуют дом. Новостройка — генеральный символ рубежа 60-х. Новая улица, новый квартал, новое жилище венчают и сюжет, и личную судьбу. Весну и наступающее вслед за ней долгое счастливое лето герои встречают рука об руку на пороге просторной светлой квартиры, обрекающей их на бесконечную радость вдвоем. Но это миф, фикция. Дело даже не в том, что сегодня каждое второе объявление в жиллобмене заканчивается фразой «хрущобы не предлагать», ибо частные апартаменты строителей коммунизма задумывались как временки с ограниченным сроком годности. Дело в том, что новые стены, ограждающие суверенную жизнь от вмешательства извне, воздвигались соборно, сообща, всем миром.



Первым движением новоселов *Высоты* или *Весны на Заречной улице* было распахнуть окно и крикнуть наружу что-то бодрое, звонкое, утверждающее. То, что будет подхвачено стоящими внизу и разнесется по миру от одного хорошего человека к другому. И стена здесь никак не помеха, а скорее резонатор, усилитель чувства общности и сопричастия.

В неореалистической традиции, безусловно, питавшей поиск постоттепельного кино, коллектив не претендовал на стены. Соседи объединялись лишь для того, чтобы подвести уже построенное здание под крышу (так и назывался знаменитый фильм Де Сики). Обзорев в «Поэтике пространства» мотив жилища — «прибежища интимности», Гастон Башляр трактует возведение наружной стены как персональное мужское дело. Но как раз это маскулинное начало и мистифицируется братством, общностью, массой. И наоборот — мятущийся красавец-индивидуалист Матвей из *Дело было в Пенькове* добивается взаимности, лишь вогнав свой гвоздь в общую стену...

Подобно тому, как стена в кинематографе 30-х служила главным образом стендом для любовно вырезанного из «Огонька» портрета отца народов, стены нашего детства по преимуществу не впитывают, а отражают. Воздух, свет, звук. Их многократное повторение и зримое эхо составили портрет эпохи, ее физиогномику и характер. Воздух заполняет жилище изнутри. Согласно тому же Башляру, интерьер



обживает женщина, но новая квартира, как правило, пуста, в ней вольготно располагаются поэзия и свобода, но не приживается мебель.

Сегодня мало кто вспоминает среднеметражный игровой дебют Отара Иоселиани *Апрель*. Двое входили в пустой дом, им светило солнце, для них звучала музыка и пели птицы. Идиллию нарушали зловещие черные пришельцы — с методичной сноровкой они набивали дом разномастными столами, сервантами и фигурами. Погрузившись в ад вещей, сказка умирала — ей на смену приходило удушливое пространство быта. Пространство без воздуха, а значит, без любви.

Так замыкается второй круг. Воздух мстит предмету, атакует своей неосязаемой силой осязаемую, но такую бессильную фактуру. Задумывались ли хрущевско-розовские мальчишки, рубая дедовской шашкой мещанские мебели, что молчаливый до поры клинок обретает голос, соприкоснувшись с воздухом, извлекая из его рассеченной плоти ритуальный вопль оборванной жизни? Видели ли себя в разбитом недрогнувшей рукой зеркале времени?..

Впрочем, когда в статье, посвященной пространству, появляется слово «время», статья не нуждается в продолжении...

ГЛАЗА ШЕСТИДЕСЯТЫХ

Издавна красота обитала в гармонии, в спокойном равновесии частей. Число абсолюта ноль, поэтому соразмерность не знает собственной величины, а идеал — не уживается с индивидуальностью. Канон прекрасного лица — это как будто и не лицо вовсе, а магия пропорций, порядок целого, — отсюда поднималась над временем ледяная маска Греты Гарбо; маска, доводящая до безумия своим недоступным совершенством.

Канон изжил себя к началу 60-х. Мэрилин Монро можно было только выдумывать. Изнемогая от собственной чрезмерности, Мэрилин просилась обратно — на журнальную обложку, в комикс, на рекламный плакат. Время сжалилось над заплутавшей пин-ап герл — девушкой с открытки. Лишь ценою смерти вернулась она в породивший ее мир глянцевої фотографии, где статика и двумерность худо-бедно примиряют с мыслью о том, что эта фантастическая плоть когда-то существовала въяве.

Похоронив М. М., 60-е так и не догадались, что вместе с почти карикатурной секс-богиней их навсегда покинул Абсолют. Ему на смену шел слом, сдвиг, акцент. Даже самые совершенные лица 60-х не самодостаточны, они рождены прихотливой игрой внешности и того, что этой внешности предшествует, окружает ее и ожидает. Пространство, стихия, судьба... Ветер, растрепавший прическу Бабетты, или слеза, блестящая в близоруком взгляде Моники Витти, или неожиданно жесткий прищур Кардинале. В этих лицах есть секрет, шифр, сюжет сквозного действия, они оживают под взглядом, они невозможны без отражения — но не в бесстрастном зеркале вечности, а в чужих глазах, чужих лицах, в страсти, желании, презрении, мимике, поступке или преддверии поступка. Смеющаяся Гарбо почти ужасна, как может быть ужасен смеющийся мрамор. Лица 60-х «вспоминают» о выражении, даже оставаясь неподвижными.

Глаза на этих лицах не просто отказываются смотреть внутрь и не просто обращены вовне — они стремятся прочь с лица. Вошедшая в моду линия превращает глаза в нечто летучее, изогнутое, живое. В стрелы или в черных бабочек. «Проведите тонкую черту от внутреннего угла века к внешнему краю, слегка расширяя линию. Ваши глаза неожиданно улыбнутся и все лицо засияет», — учил модный журнал «Вог». Романтически настроенный Запад в который раз обращался к Востоку, на чьем пестром ковре женщина выглядит природой, негой, экзотическим цветком. Текущие глаза 60-х оттуда — из волшебных ночей Шехерезады, из ориентальной поэзии и запутанных сказок. Шестидесятые отправляли своих красавиц

Моника Витти



Анна Карина



Катрин Денев



Софи Лорен



Марианна Вергинская



Татьяна Лаврова



Татьяна Самоилова



Маргарита Володина



и в путешествия по времени. Макияж тейлоровской *Клеопатры* или героинь польского *Фараона* выглядит так, будто древние египтянки гримировались по рецептам «L'art et la mode». В доисторическом *Миллионе лет до нашей эры* Ракель Уэлч больше похожа на манекенщицу из Сохо, чем на жительницу каменного века.

Плавный рисунок глаз венчает общий контур времени. В почете физиогномика с погрешностью против классической нормы — от эффектных ошибок в лицах суперзвезд до очаровательных помарок во внешности звездочек. Неровные зубы и спутанная челка Б. Б., громадный рот Софи Лорен, почти сократовский лоб Жанны Моро. Их черты раздражали бы в интерьерах, но 60-е выводят своих героинь на улицы, сажают на самолеты и яхты, в приземистые, словно облизанные встречным воздухом, автомобили. Кинодивы прошлого передвигались главным образом на поездах; случись им оказаться на корабельной палубе — и море отступало назад, на второй план, пряталось в рирпроекции, боясь смутить своим дыханием скульптурные складки одежды и волосок к волоску уложенные прически. Не потому ли 60-е, по существу, отказались от амплуа вамп, что роковая красота требует застывшего, безвоздушного пространства, где сама близость только удаляет от образа, сотворенного из соблазна и мечты. Шестидесятые соблазнялись другим — движением, жизнью, танцем, естественной страстью и секретом живого чувства.

Отбросив наследие «большого стиля», советские 60-е занялись лепкой неклассических лиц. Высокие скулы Татьяны Самойловой, взлетающие к вискам глаза сестер Вертинских, обиженный взгляд Лавровой. Кустинская, Величко, Володина... Лучшие свои роли эти звезды оставили в подарившем им облик времени — рубеж десятилетия перешагнули немногие. Семидесятые позабудут резкий, графичный абрис Марианны Вертинской и всмотрятся в плавные линии лица Анастасии. При их фамильном сходстве вне времени окажется гармоничный канон.

В 70-е станет ясно, что у Анны Карениной не может быть лица Самойловой... Кто-то перейдет на возрастные роли, кто-то просто исчезнет...

Вместе с ними постареют и уйдут 60-е — запоздалое детство столетия. В гонке со временем побеждает вечность — и до, и после в кино и в жизни были и будут лица совершеннее, красивее, значительнее. Но живее уже не будет.

ПАПА, УМЕР НЕКРОРЕАЛИЗМ

То, что некрореализм, каким мы его знали, подходит к концу, было ясно уже два года назад, когда с маркой «Ленфильма» появились юфитовские *Рыцари поднебесья*. Прежний некрореализм был нагл, брутален и, несмотря на декларативную замогильность, поразительно жизнерадостен. Его короткометражная фильмография отличалась афористичностью формулировок и походила на перебранку в каком-нибудь специфически мужском месте, в бане или у пивного ларька: *Санитары-оборотни*, *Мочебуйцы-труполовы*, *Вепри суицида*... Наконец, классика стиля была программно бесстильной и восходила к анонимному слою позднесоциалистического фольклора, овеществленному в образах «жмуриков» и «пидарасов».

Некрореализм начала 80-х, по существу, явился здоровой рефлексией народной культуры, изживающей застойные табу в гротесковой пляске смерти. *Рыцари поднебесья* скорректировали ее авторской интонацией. В былой какофонии появились тяжелые и звучные ноты: скупой пафос гомосексуальной страсти, поэзия бессмысленного подвига и движение по замкнутому кругу. Тут-то и стало понятно, что, во-первых, некрореализм дал эффект главным образом общественно-терапевтический — сколько ни тверди про говно, что это говно, по шкале эстетических ценностей оно все равно остается на нулевой отметке. А во-вторых, что наследие героического периода стремится в некое новое качество.

Папа, умер Дед Мороз — конец некрореализма хотя бы потому, что, подобно собственным героям, то и дело выбивающим у себя из-под ног опору и повисающим в вычурных позах, Юфит спрыгнул со своего надежного постамент — продуманной установки на скандальное ниспровержение устоев (допускаю, впрочем, что акция носила недобровольный характер — просто устоев больше не осталось). Во всяком случае, новая история разыграна на нейтральной территории, вне вторичного культурного пантеона — всех этих военных-альпинистов, летчиков-героев и разведчиков-самоубийц. Им на смену пришел Дед Мороз, персонаж патриархальный, отсылающий к толще архаических представлений. Соответственно, и дедушка-вурдалак, перекусавший к чертям собачьим все семейство, — образ куда более архетипический, чем мужики в тельняшках, предающиеся однополую сексу на железнодорожных путях.

Из чащи авторских инстинктов, судя по всему, не менее дремучих, чем недра пралогической символики, прискакала в ...*Деда Мороза* мышка-полевка. Герой собирается написать о ней рассказ, но, наверное, так и не напишет, потому что на свою голову отправляется в деревню и попадает там в жуткую историю. В ход



идет обойма фирменных юфитовских гэгов: герою набивают рот ватой, пеленают в длинные бинты и если не подвергают лютому надругательству прямо в кадре, то делают это где-то очень близко за кадром. В финале обессиленный горе-писатель катит в дрезине непонятно куда и попутно переезжает колесами мальчика, томно положившего шею на рельсы. Мальчика жалко, но не очень, потому что в вещем сне, приснившемся герою в прологе фильма, этот мальчик вместе с безногим дедушкой цинично мародерствовал над трупом водопроводчика, удушенного в канализационном туннеле.

Таким образом круг (любимая юфитовская композиция) замыкается. Все или почти все персонажи добиваются искомого летального исхода, а по экрану после титра «вскоре похолодало» бредет вереница мужиков в одинаковых черных костюмах. Дабы блеснуть интерпретацией, замечу, что открывает это шествие мужик, смахивающий на Ельцина, а замыкает — вылитый Годар. Кто интересуется, пусть ищет потаенные смыслы.

Выйдя из охранительного круга эпатажа и скандала, Юфит и его соавтор Владимир Маслов тут же наследили на узкой, полузатоптанной, но вполне еще различной тропе кинематографической традиции. На тропе, по которой сравнительно недавно прогуливались молодой Дэвид Линч и таинственный венгр Джим Джармуш. В целом же *Папа, умер Дед Мороз* больше всего похож на ночной бред

Брессона, неосторожно посмотревшего *Ночь живых мертвецов* Джордже А. Роме-ро. Негоже фамильярничать с классиками, но для полноты метафоры стоит добавить, что во время просмотра Брессон был сильно пьян и вернулся к увиденному в состоянии тяжелого похмелья. Только так можно объяснить тягучее серое кино с невыразительными акцентами на слабых долях, экранизацию подсознания в унылых формах обыденной реальности, кино наступательных комплексов и скуки, возведенной в разряд еще большей скуки, и всего остального, что составляет внешность некрореализма, пережившего собственную смерть.

Статичные глубокие кадры нехотя сменяют друг друга, и временами создается ощущение, что оператор по ту сторону камеры просто заснул (виноват — умер)... По лесной реке, ворочаясь на поворотах, плывет кол, который герои-дебилы обронили вместо того, чтобы, как положено, воткнуть в кишки вампиру. Сам вампир вскакивает среди ночи и палит из ружья в белый свет, как в копеечку, тупые пейзажи кувываются на лугу, а застолья напоминают коллективный прием транквилизаторов в психиатрической больнице. Глобальная онтологическая тоска этих сцен обнажает их бесспорную укорененность в национальном менталитете, однако, при ближайшем рассмотрении, выдает еще одну — вероятно, главную — авторскую интенцию.

В фильмах отца некрореализма часто присутствует мотив провокации-подглядывания. Многочисленные потасовки, изнасилования и самоликвидации увиденны извне, с дистанции, когда камера как бы отождествляется со взглядом стороннего наблюдателя, в оргастических судорогах переживающего чужой беспредел. И если для вуайера Хичкока высшим наслаждением было подглядывание за своими персонажами сквозь съемочный визир, то ось взгляда вуайера Юфита направлена в обратную сторону. Настоящие статисты его макабрических эскапад не те, кто откручивают друг дружке головы на экране, а те, кто, опупев от нелепицы, смотрят на это из зала. Почти как в известном анекдоте про французский бордель: заняться любовью стоит денег, подсмотреть за теми, кто занимается любовью, стоит больших денег, а подсмотреть за теми, кто подсматривает, стоит целое состояние.

За зрителями ...*Деда Мороза* подсмотреть стоит — что-что, а полноценное опупение картина вызывает. Евгений Юфит смог уберечь свой творческий капитал от всепоглощающей инфляции шоковых средств. И хотя вместе с коротким метражом и узкоплечной техникой канули в прошлое небритые соратники, активно задиравшие благонамеренную публику, некрореализм, каким мы его еще не знали, — жив. Потому что покойника нельзя убить дважды.

ФИЛЬМ ЧАПАЕВ: ОПЫТ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ТОТАЛЬНОГО РЕАЛИЗМА

Говоря об искусстве 30-х годов, мы предлагаем конкретизировать широко бытующий ныне термин «мифотворчество» в понятии «тотального», «всеобщего» реализма. Здесь обнаруживается главная характеристика реалистического метода — его претензия на абсолютную и окончательную достоверность изображаемого, обязательного для всех правдоподобия, что в принципе характерно для классического мифа, трактующего мир в безусловных, совершенных формах, превосходящих опыт и логику.

Чапаев братьев Васильевых — впечатляющий пример полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики. Настоящая работа, впрочем, не претендует на аргументацию в развернувшемся споре о том, насколько соответствует настоящий В. И. Чапаев легендарному персонажу советской мифологии, насколько заслуженно причислен он к героическому пантеону. Это задача историков, наша же цель — проследить процесс превращения реальной личности в культурного героя, действительности — в миф. Каким был Чапаев в жизни, нам, быть может, еще предстоит узнать. Ясно одно — несколько поколений советских людей воспринимают как историческую данность экранный характер, созданный Васильевыми и Бабочкиным в русле идейных задач своего времени.

Основания для этого дают сами авторы картины, писавшие: «Произошла интереснейшая в творческом отношении вещь, когда мы, не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, воссоздали его, потому что образ соединил в себе все типические черты, которые неотъемлемо должны были быть присущи Чапаеву. Мы пришли к познанию действительной, реальной правды этого человека...»¹ (в обоих случаях разрядка моя. — С. Д.).

Из этих слов явствует, что отправной точкой в творческом поиске режиссеров была не реальность персонажа, но типические представления о нем, не действительность, но «познание» действительности. Иными словами, здесь срабатывает высшая форма тотального реализма, позволяющая овеществлять в типических чертах то, чего может и не быть на самом деле.

Доказательством этой гипотезы является тот безусловный факт, что открытие «реального» Чапаева произошло именно в картине Васильевых, а не в одноименном романе Фурманова, написанном на 12 лет раньше. Фурманов собрал характер Чапаева из собственных частных наблюдений, из впечатлений о «реальном»

¹ Братья Васильевы. Собр. соч. в 3 т., т. 2. М., 1982, с. 140.

человеке. Исходная же посылка Васильевых, напротив, заключалась в «идеальности» образа, то есть лишь в формальной соотнесенности с человеком, называвшимся Чапаевым в жизни. Следует предположить (и подтверждение этому мы находим в многочисленных записях и высказываниях авторов фильма), что ссылка на экранизацию книги Фурманова, на воспоминания боевых товарищей Чапаева служила лишь поводом для ориентации на персонаж, во всех отношениях вымышленный.

Так, в статье «Чапаев» Фурманова и «Чапаев» на экране» братья Васильевы признавались: «Фурманов дал нам много намеков. Мы пользовались ими очень произвольно»². В заметках к постановке фильма режиссеры указывали: «Герой картины — легендарный Чапаев. Мало кто о нем знает. Каким он был на самом деле — почти никто не знает. А представление о нем какое-то есть: герой — это все знают»³.

Каким должен быть герой, в то время действительно знали все. «Герой» — клише «политического письма», которое, по замечанию Ролана Барта, описывает «историю как идеологию», а в процитированном выше высказывании позволяет Васильевым, не заботясь о логике, назвать Чапаева «легендарным» и тут же признать: «Мало кто о нем знает». Однако легенда важнее человека. В условиях тотального реализма осуществляется парадоксальная процедура: миф персонифицируется в конкретную фигуру.

Интересно, что дети Чапаева, приглашенные режиссерами консультировать картину, поначалу отказали Борису Бабочкину в сходстве с отцом, однако впоследствии, «убежденные» общим героическим строем фильма, признали Чапаева на экране⁴. Именно этот облик и отложился в отечественном сознании как каноническая внешность легендарного военачальника. Причем отложился в наборе характерных атрибутов. Чапаев ассоциируется с усами, буркой, папахой. Братья Васильевы, словно сознательно закладывая фундамент мифа, манипулировали уже существующими мифологемами. Их подробное перечисление заняло бы слишком много места и открыло бы простор слишком вольным ассоциациям, поэтому ограничимся лишь несколькими примерами.

Чапаевские усы повторяют форму усов популярного Макса Линдера. Бурка заимствована из кавказского фольклора, обладавшего к середине 30-х годов известными конъюнктурными преимуществами. Демократические, на грани скоморошества, манеры руководства, ужимки и словечки Чапаева проецируют его образ на легенду о Суворове, чей полководческий авторитет в период создания фильма всячески пропагандировался, а опыт — поощрялся.

² Братья Васильевы. Собр. соч. в 3 т., т. 2, с. 131.

³ Там же, с. 139.

⁴ Там же, с. 140.

Чапаев. Реж. Георгий и Сергей Васильевы. 1934





Из этого следует, что фильм, являющийся даже в авторском замысле вольной вариацией на тему героя, в условиях господства радикальной идеологии был воспринят как абсолютная реальность. Благодаря работе Васильевых Чапаев состоялся в общественном сознании, обладавшем до той поры только информацией о «реальном» (а стало быть, и несуществующем) человеке. «Настоящим» стал культурный герой, приобщенный к идеологической концепции эпохи.

Большое количество произведений о Чапаеве возникло на всех наличествующих уровнях культуры уже после появления фильма на экранах. Образ Чапаева как бы пронзил слои культурной иерархии 30-х годов — от низового народного фольклора до элитарной поэзии. Причем, как убедительно показал в своей работе В. Сидельников, многие из этих сочинений заимствовали сюжетный материал фильма в качестве документальной основы⁵.

Сравним для примера сцену гибели Чапаева в фильме и в интерпретации колхозного хора Новокузнецкого района Саратовской области.

Вот как записана сцена в литературном сценарии Васильевых:

«На берегу Урала мечутся люди.

На волнах реки виднеются фигуры плывущих на тот берег.

Петька, поддерживая раненого Чапаева, осторожно сводит его с обрыва.

Земля осыпается под ногами...

Петька напрягает все силы и кричит:

— Чапай ранен!.. На тот берег его!

Красноармейцы бросаются на помощь.

Окружают Чапаева.

Осторожно спускают его к реке.

Петька, пятясь спиной, прикрывает товарищей...»

И далее:

«Белые обстреливают Чапаева.

Красноармеец, плывущий рядом, вскрикнул...

погрузился в воду.

Чапаев напряженно работает рукой.

Петька выпускает последнюю пулю...

Чапаев напрягает последние силы.

— Врешь!.. Не возьмешь!..

⁵ Сидельников В. Писатель и народная поэзия. М., 1974.

Петька щелкает затвором,
вскакивает и бросается к Уралу.
В ту же минуту несколько пуль пробивают ему спину.
Он делает еще шаг и падает у самой воды.
Плывет Чапаев.
Пулемет поливает воду пулями.
Петька делает отчаянное усилие, приподнимается на локтях
и снова падает.
Чапаев ослабел... Уже близко берег...
Белый пулеметчик сужает круг...
Поднялось над водой лицо Чапаева.
Показалась голова... и скрылась в водах Урала»⁶

А вот как описывается эпизод в народной песне:

«Петька лег, не отступает,
Метко пули шлет.
Поперек реки Чапаев
Раненый плывет.
До последнего сражаться,
А затем в штыки!
Косит Петьку-ординарца
Пуля у реки.

Громкий выстрел, скачут кони.
За околицею свет.
Кто уходит от погони?
Почему Чапая нет?
Знать, обдумывали дело,
Обошел казачий сброд.
Кто же там в рубахе белой
По реке Урал плывет?
Будь же проклят, черный ворон,
В поле к белому ступай,
У меня на сердце горе —
Тонет, тонет наш Чапай»⁷.

⁶ Братья Васильевы. Собр. соч. в 3 т., т. 2, с. 127–128.

⁷ Цит. по сб.: Чапай. М., 1938.

Как видно, дублируется не просто канва эпизода, но и динамика кадра, ракурс, условная «крупность», монтажные переходы фильма. С вымышленной сцены словно снимаются свидетельские показания, художественная версия приобретает статус документальной съемки.

В ином культурном контексте к образу Чапаева обратился О. Э. Мандельштам. По свидетельству Э. Г. Герштейн, в мае-июне 1935 года им был написан целый «чапаевский» цикл, из которого до настоящего времени сохранились лишь два стихотворения. Одно из них является пересказом двух сцен фильма — капелевской атаки и ставки Бороздина. В другом поэт осмысляет собственную судьбу (12 мая 1934 года он был арестован) через экранный образ Чапаева:

«Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой.
За бревенчатым тыном, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего»⁸.

По верному замечанию Н. Зоркой, «чапаевские» стихи Мандельштама дают «знаменитому фильму дополнительный ракурс и координату времени дальнейших исторических судеб чапаевской вольницы»⁹.

В чем эта координата? Вероятно, в том, что бытование Чапаева на столь разных культурных уровнях демонстрирует специфику бытования мифа в массиве тоталитарной культуры. Именно фильм стал мощным генератором фольклорной чапаевской волны.

На его основе были созданы сказка М. Коргуева «Смерть Чапаева», былина М. Крюковой «Чапай», «Былина о Чапаеве» Т. Туроева, сказка А. Филониной «Жив Чапай», былина северного сказителя П. Рябинина. Только после выхода фильма появились песни профессиональных композиторов и поэтов: «Песня 25-й дивизии» А. Суркова и Ф. Климентова, «Гибель Чапаева» М. Долинова и Л. Васильева-Буглая, «Песня о Чапаеве» С. Болотина и А. Новикова.

Работа Васильевых утвердила в общественном сознании и окончательную версию о гибели Чапаева в водах Урала. До той поры версия базировалась лишь на том, что тело легендарного комдива не было найдено после боя. В 20-е годы всерьез обсуждались и другие гипотезы. Так, в 1926 году, то есть, что особенно важно, после выхода в свет книги Фурманова, излагающей версию утопления, в «Правде» появилась публикация, красноречиво озаглавленная «Арест убийцы Чапаева». В ней

⁸ Цит. по: Зоркая Н. Страшное, правдивое и мстительное искусство. Осип Мандельштам о кинематографе. — Искусство кино, 1987, № 94, с. 95.

⁹ Там же.



сообщалось, что пензенскими сотрудниками ГПУ «арестован колчаковский офицер Трофимов-Мирский, убивший в 1919 году попавшего в плен пользовавшегося легендарной славой начальника дивизии тов. Чапаева. Мирский служил счетоводом в артели инвалидов в Пензе».¹⁰

Версию утопления с осторожностью принимал и сам Фурманов, хотя и использовал ее в финале своего романа. Однако с выходом на экраны фильма смерть Чапаева в уральских водах обрела права исторической реалии настолько, что И. С. Кутяков, соратник Чапаева и один из наиболее добросовестных его биографов, включил этот эпизод в свою документальную книгу.¹¹

В чем же состоит воистину магическое действие фильма братьев Васильевых на умы современников и на грядущие поколения? Выше мы пытались показать, каким образом концепция тотального реализма восходит к мифологическому значению. Теперь попробуем проследить, как соотносятся идеологическая задача картины и ее структура.

Миф – прямой и естественный продукт тотального реализма, объявляющего действительность завершенной и застывшей.

Обращаясь к эстетике 30-х годов, мы обнаруживаем в ней именно такую стабильную космогоническую модель мира, где находится место для демиурга-основателя (Ленин) и его наместника на земле (Сталин), где присутствует миф творения (революция и Гражданская война) и наступившего «золотого века» (современность), где формируется пантеон героев и их антагонистов (миф «вредителей»). Сама идеология становится мифологией, формируя особого рода мироощущение, близкое к архаическим представлениям о мире и месте человека в нем.

В этой ситуации идеология поглощает и историю, переписывая ее сообразно требованиям «социального заказа». «Заказ» своей работы братья Васильевы сформулировали так: «Необходимо было, поднимая до легендарности образ Чапаева, заставить зрителя продолжать ему верить как человеку, который может для нас послужить примером».¹²

Здесь был и далекий стратегический смысл, обусловленный общей идеологической ситуацией времени, – перераспределение исторических фигур. К. Симонов вспоминал, что «в свое время Сталин сначала поддержал *Чапаева*, а вслед за тем выдвинул идею фильма о Щорсе. И Чапаев, и Щорс были подлинными героями

¹⁰ Правда, 1926, 10 февр.

¹¹ Кутяков И. Василий Иванович Чапаев. М., 1958. Споры об обстоятельствах гибели Чапаева, однако, не затихли. В 1964 году Н. А. Мальцев, ссылаясь на данные венгра-интернационалиста Ф. Кульчара, выдвинул версию, согласно которой легендарный комдив был убит в перестрелке и похоронен соратниками в районе Уральска (см.: Советский воин, 1964, № 6). В 1967 году свидетельство Ф. Кульчара подтвердил еще один очевидец, его однополчанин Веселин Марков. (См.: Марченко В. Где похоронен Чапаев? – Красная звезда, 1989, 2 сент.; Мальцев Н. Чапаев не утонул!.. – Красная звезда, 1990, 18 авг.)

¹² Братья Васильевы. Собр. соч. в 3 т., т. 2, с. 142.

Гражданской войны, но при этом, с точки зрения общих масштабов, были, конечно, фигурами второго плана.¹³

«И поддержка Сталиным фильма *Чапаев*, и его идея фильма о Щорсе пришлись на ту пору, когда фигуры первого плана, занимавшие высокие посты в современной армии... были предназначены к исчезновению из истории Гражданской войны, — не просто к исчезновению из жизни, а к исчезновению из истории».¹⁴

Экранный Чапаев, таким образом, — персонификация идеологической установки. Чапаев стал исторической реальностью благодаря причастности определенной идеи. Его «человекоподобие» в известном смысле сводилось к посредничеству между идеологией и ее возможными адресатами.

Нас, однако, интересует другое — каким образом осуществляется идеологическая установка на архетипическом уровне «коллективного бессознательного», к которому активно апеллирует искусство 30-х годов и особенно кинематограф. Это закономерно — идеология настолько смыкается с мифологией, что выражает себя в очищенных, архаических образах, прорываясь к глубинным, «доопытным» представлениям.

Очевидно, что идейная концепция *Чапаева* — противостояние народной стихии и революционного порядка, анархической вольницы и железной дисциплины — восходит к основополагающей оппозиции мужского и женского, где массы олицетворяются в женском начале — природе, чувстве, душе (анима), а сплотившая их революция в начале мужском — силе, организации, культуре, духе (анимус). Заложенная еще в 20-е годы традиция показа масс через женское, «многое», бесформенное торжествует и в период 30-х. Организующая сила революционной идеологии воплощается — напротив — в уникальном, мужском.

В этом смысле фигура самого Чапаева существует в фильме как медитативная, посредничающая. Он в равной степени принадлежит обеим стихиям: по отношению к своим бойцам выступает как инициатор, организатор, «агрессор», однако, сталкиваясь с Фурмановым — «демиургической инстанцией», посланцем «высшей идеологии», обнаруживает, очевидно, подчиненные, женские черты.

Сложность характера, сыгранного Б. Бабочкиным, для нас значительна именно тем, что его человеческие качества демонстрируют «одновременность» на обоих полюсах мифа, а стало быть, — посредничество в мифологическом слое фильма.

С одной стороны, Чапаев — отец-командир. С ним ассоциируются порядок и справедливость. Патерналистская роль Чапаева особенно видна в дуэте

¹³ Фигура Щорса — «украинского Чапаева» — уже подвергалась основательной ревизии. См.: Николай Щорс — легенда и реальность. — Искусство кино, 1990, № 9.

¹⁴ Симонов К. Глазами человека моего поколения. — Знамя, 1988, № 4.

Анка — Петька, чьи квазисексуальные отношения наводят на мысль о близнечной паре, сопровождающей мессию. Антагонист Чапаева — полковник Бороздин — заявлен как раз в обратном качестве. Подвергая экзекуции брата своего денщика, он разрушает пару и обнаруживает антипатерналистскую тенденцию.

Тем самым в фильм вводится еще один важный мотив: Чапаев, будучи выходцем из народа, доводит свою миссию до конца, а Бороздин при всем его культурном антураже (манеры, музицирование при свечах) оказывается «ложным отцом», дети которого перебегают в ряды чапаевцев. В свою очередь, перебежчик может быть рассмотрен и с точки зрения мифологического образа «блудного сына», наконец-то обретшего пристанище.

Рядом с Фурмановым Чапаев оборачивается женской ипостасью. Важно отметить, что сам комиссар, проводник идеологии, осуществляется словно «вне» пола, чем, очевидно, вписывается в портретную киногалерею коммунистов 30-х годов с их доведенной до стерильного абсолюта маскулинностью.

Под категорию пола здесь скорее попадает сама коммунистическая идеология, рисующаяся жесткой, подчиняющей иерархией истины. Ее носители наделены не витальной силой, но духовной мощью. Они — всего лишь каналы передачи верховного знания, своего рода совершенные ангелы духа.

Именно это обстоятельство выделяет противоположность в мужской энергетике Чапаева. В спорах и беседах с Фурмановым он будто делегирует ведомую им вольницу. Бабочкин акцентирует взвинченную, эмоциональную манеру Чапаева, его уязвимость перед несокрушимыми доводами комиссара.

Напомним, что важной претензией Фурманова к Чапаеву становится внешний вид последнего. При Фурманове комдив «рассупонивается», снимает португую, выпускает гимнастерку из-под ремня (то есть приобретает бесформенную «женскую» внешность). Вместе с тем, в предыдущих эпизодах он выступал перед бойцами в полной командирской амуниции, ибо в массовых сценах олицетворял «мужское», структурированное начало.

Выходя победителем в идейных спорах с Чапаевым, Фурманов как бы санкционирует его мужской облик, вкладывает в него идейное содержание, после чего, выполнив свою земную миссию, возвращается в мир сущностей.

В гибели Чапаева опять доминируют женские мотивы — луна, ночь, вода. Бойцы в белье мечутся по обрывистому берегу Урала, теснимые темной массой врагов, однако и здесь внешний облик Чапаева подчеркивает его двойственность: на фоне одетых в исподнее красноармейцев его темные галифе и белая рубашка одинаково адресуют и к избиваемому красному отряду (женское начало), и к причастности бессмертной идее (мужское начало).

Таким образом, Чапаев, разрешая фундаментальную оппозицию фильма путем прогрессивного посредничества, выступает в образе мифического андрогина,

двуполого существа. Перед бойцами он брутален и агрессивен, перед идеей — подчинен. Каким образом эта позиция реализуется в строении фильма? Разберем подробно два примера.

I.) В самом первом эпизоде фильма Чапаев поворачивает бегущих бойцов и вдохновляет их на победу. «Идеологическая» оппозиция сцены элементарна — поддавшаяся панике масса и авторитетный военачальник, эту массу подчиняющий. Базовая же оппозиция эпизода, реализованная в пластике кадров, свидетельствует о том, что Чапаев здесь — мужское, а бегущий отряд — женское начало. По Фрейду их отношения изначально эротичны, так как войско представляет собой особый род искусственно созданной массы, где культивируется обманное представление о верховном властителе (полководце), который любит каждого отдельного члена равной любовью.¹⁵ Масса руководствуется эмоциями, военачальник организует ее волей и рассудком.

Сцена начинается с эмоционального тона. Еще на затемнении после вступительных титров слышен приближающийся звук колокольчиков — почти ритуальный зов. Следующие кадры построены так:

- 1.) Слева и в глубину кадра (то есть в двухмерной проекции — вверх) устремляется толпа полуодетых красноармейцев. Справа из-за границы кадра (то есть сверху) на них вылетает чапаевская тачанка. Сам мизанкадр символичен. В большинстве культурных традиций левая сторона выступает в качестве «женского» знака, а правая — «мужского». Вместе с тем «низ» и «верх» в мифологических системах олицетворяют соответственно земной и небесный миры, и шире — материальное, плотское и духовное, божественное. Таким образом, расстановка сил заявлена в топологии первого же кадра фильма. Масса, движущаяся снизу и слева, — земное, женское; Чапаев, появившийся справа и сверху, — мужское, божественное.
- 2.) На следующем среднем плане мы видим поясной портрет Чапаева, обращающегося с речью к бойцам. Мужское начало выделяется в отдельную наступательную единицу.
- 3.) Та же сцена, что и в кадре 2, снята с обратной точки. Речь Чапаева продолжается, но теперь зритель видит его со спины, доминирующего над разрозненной массой. Чапаев как бы возвышается над красноармейцами, подавляет их своей приближенной к зрителю фигурой.
- 4.) На общем плане, повторяющем кадр 1, изменяется направление движения. Чапаевская тачанка стремится по той же траектории (сверху вниз и справа налево), но теперь «гонит» перед собой толпу в нижний левый угол кадра.
- 5.) Из-за нижней рамки кадра появляется еще одна группа беглецов...

¹⁵ Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». М., 1925.

Эпизод «Первое появление Чапаева». Чапаев. Реж. Георгий и Сергей Васильевы. 1934





- 6.) ...они встречаются с уже организованной Чапаевым массой красноармейцев. После короткого замешательства обе группы объединяются и продолжают движение влево и вниз.
- 7.) Из-за левой границы кадра появляется тачанка. За ней бегут бойцы.
- 8.) Кадр разбит линией речного берега на две почти равные горизонтальные плоскости. Внизу, у моста, стоят белочехи. Наверху, на линии обрыва, возникают чапаевцы. К звукам колокольчика присоединяются выстрелы.
- 9.) Классический кадр, обошедший все кинотеатры мира: Петька припал к пулемету без щитка, имеющему безусловное фаллическое подобие. Чапаев простирает руку над пулеметом.
- 10.) Чехи бегут по мосту. Чапаевцы преследуют их.
- 11.) Бойцы выстроены в ровную шеренгу, уходящую из-за левой границы кадра в глубину. Отдельно и справа стоит Чапаев, произносящий речь.

В приведенной разработке ни разу не упоминается текстовой ряд. Он становится дополнением к пластическому сообщению, графическому коду каждого кадра. Чапаев предстает здесь в образе уникального, мужского, организующего. Его зоны — правая и верхняя сторона кадра. Красноармейцы, за короткий период экранного времени превращенные командиром из испуганного стада в боевое подразделение, стремятся поначалу вырваться из присущей им левой зоны, но под напором Чапаева вновь устремляются влево. Пройдя левое поле кадра, отряд обрушивается на врага сверху, то есть как осмысленная и организованная сила. Чапаев же в этот момент ассоциируется с фаллосом (ствол пулемета), усмирившим женскую множественность толпы. Исход сцены — стройная шеренга, занимающая присущую ей позицию в левой части кадра, и Чапаев, победно выделенный в правой части. Агрессор-руководитель подчинил и организовал бесформенную массу подчиненных.

II.) Если в первом эпизоде фильма Чапаев выглядит как генератор мужского, активного, то его медиативная функция лучше всего просматривается в знаменитой сцене каппелевской «психической атаки».

Шеренги одетых в черное офицеров батальона смерти, будто в медленной любовной игре, наступают на чапаевские траншеи. Они идут не за победой, а за смертью. Об этом свидетельствует назойливо повторяющийся в кадре штандарт с черепом и костями — знак Танатоса, слившегося с Эросом в мазохистском экстазе каппелевцев (остается только предполагать, что побудило одного из режиссеров фильма Георгия Васильева сняться в роли командира этого отряда). Гипнотический ритм атаки завораживает чапаевцев. Они выставляют делегирующую женскую фигуру — Анку — манипулирующую фаллической конструкцией пулемета. Напряжение возрастает и разряжается в стрельбе, где мужская функция переходит

к красноармейцам, избивающим врагов. Однако в кульминационный момент пулемет, посредничающий в этой игре любви и смерти, дает осечку, и его роль переходит к Чапаеву, явленному на гребне пирамидального холма и ведущего за собой лавину конницы. Он довершает победный разгром неприятеля. Анка в этот момент в радостном изнеможении падает на кожух пулемета.

Чапаев выступает здесь как посредник-организатор двойного сексуального исхода — в отношениях между каппелевцами и красными и между Анкой и пулеметом. Не вызывает сомнений, что образ последнего, проходящий через всю картину, отягчен безусловной фаллической символикой. Добавим к уже разобранным примерам сцену псевдообольщения Петькой Анки, сцену, построенную на обыгрывании технического устройства пулемета («А это называется щечки...»). Победителем в этой любовной игре выходит именно пулемет, но не Петька. В финале фильма, во время ночной перестрелки, явно противопоставлены два работающих пулемета — чапаевский и белогвардейский, укрытый в башне броневика. Здесь сталкиваются два фаллических знака: живой, уязвимый (чапаевский) и искусственный, смертоносный (броневик).

Двуполость Чапаева в мифологическом слое фильма делает его особенно значительным для культурной типологии 30-х годов. Будучи одновременно на обоих полюсах фундаментальной оппозиции, он демонстрирует чрезвычайно важные механизмы мифообразования в тоталитарной культуре, а в известном смысле и олицетворяет ее (напомним, что в восходящей к К. Юнгу концепции андрогин вообще есть символ культуры). В этом смысле гибель Чапаева, как она показана в фильме, есть единственно возможная культурная версия. Вода, принимающая в свои глубины, ассоциируется с первоначалом, исходным состоянием всего сущего, материнским чревом, оплодотворенным мировым яйцом. Смерть Чапаева в волнах Урала — метафора приобщения к универсуму, знак вечности и бессмертия одного из величайших героев социалистической мифологии.

1994

ОДИССЕЯ ВИМА ВЕНДЕРСА

Герои Вима Вендерса часто видят свои отражения в витринах, окнах, случайных зеркалах, на глянце моментальных снимков. И адресованные им взгляды они ловят не напрямую, а как будто вскользь, по касательной — через обоюдно созерцаемые предметы, сквозь чужие слова и лица, в оглядке, остановке, паузе. Чудо происходит, когда оригинал и отражение встречаются, когда расступаются лукавые зеркала и обреченные друг другу двойники вновь становятся целым. В снятой в середине 60-х годов *Персоне* Ингмар Бергман разорвал лица своих героинь и склеил из половинок новое лицо, странный и страшный знак раздвоенной души, след невозможности понять себя и другого. Так выкрикивало себя время, убежденное в том, что чем теснее срастаешься с ближним, тем дальше уходишь от него. Словно подтверждая это, герой вендерсовского *Парижа*, *Техас* обрекает себя на добровольное одиночество, покидает дом, жену, сына. Но чем дальше уходит, тем непреодолимее тяготится изгнанничеством. В финале на проницаемую поверхность зеркала накладываются отражения двух лиц. Непутевый герой вендерсовского *Парижа*... всматривается в себя и видит ее.

Фильмы Вендерса похожи на зеркала. Эта метафора не нова применительно к кинематографу, однако в случае Вендерса она приобретает особый смысл. Режиссер снимает фильмы на исходе тысячелетия, когда ничто, кажется, уже не существует вяве, в природе, в непосредственном намерении, когда страстное желание встречи равносильно усталому знанию о ее невозможности. Двадцать лет, разделяющие *Персону* и *Париж*, *Техас*, обозначили смену культурных эпох. Индивидуальный ужас бытия сменился его, бытия, «невыносимой легкостью», незаметным и необременительным апокалипсисом. *До конца света* — назвал свой предпоследний фильм Вендерс. И эта формула, претенциозная в любом другом исполнении, для него огранична, потому что составляет самый смысл его кинематографа.

В его предпоследнем фильме герой вживляет в себя съемочную камеру, чтобы транслировать впечатления в мозг незрячей матери. В дипломной картине режиссера *Лето в городе* персонаж-криминал, навсегда покидающий родную страну, прощальным жестом тянет руку к приютившей его подруге. Но вместо того, чтобы коснуться ее, включает телевизор. Культура со всеми своими медиумами, фантомами и причудами стоит на пути у живого чувства. Прямая дорога заросла навсегда, но путешествие, таинственное и волнующее роуд-муви — фильм-дорога — продолжается.

Персонажи Вендерса редко сидят на месте. Их перемещения часто тщетны. *Ложное движение* — так называется один из самых известных фильмов режиссера,



вольно переосмыслившего мотивы Гете. У этих дорожных историй нет ни начала, ни конца. Они начинаются задолго до того, как герой отправляется в путь, и прерываются прежде, чем начинает брезжить конечная остановка. Эти истории знакомят нас с путешественниками во времени, с искателями потерянного крова, с паломниками в культурную историю человечества. За сутолокой впечатлений, в веренице городов и лиц обретается собственное «Я», утраченное вместе с уютом домашнего очага, от которого вендерсовские странники выброшены в неудобную пустошь жизни.

Мы так и не узнаем, добралась ли до бабушкиного дома маленькая Алиса (*Алиса в городах*), но понимаем, что ее случайный спутник, исписавшийся журналист Фил, разглядел в жизни нечто большее, чем собственное отражение на полароидной карточке. Мы не узнаем, вернутся ли на свой клочок земли в местечке со смешным названием *Париж, Техас* Трэвис и его жена. Мы не узнаем, как сложится кочевая жизнь киномеханика Бруно (*С течением времени*) и какая судьба уготована ангелу, полюбившему прекрасную циркачку (*Небо над Берлином*). Но мы знаем, что с ними случилось главное — их души объединились, а значит, вернулись к своей истинной обители.

Фильмы Вендерса всегда или почти всегда подчинены естественному ходу времени. Может быть, поэтому кажется, что их очень легко имитировать: герои живут в почти документальной, неорганизованной среде, кадр вмещает в себя ровно столько пространства, сколько необходимо для неторопливого развертывания эпизода на улице, в кафе, в купе поезда или салоне самолета. Вслед за Вендерсом так снимают венгр Джим Джармуш и швейцарец Алан Таннер, с претензией на модную стилистику сделан советско-немецкий *Ленинград. Ноябрь*. Но главное, что



отличает оригинал от пусть и очень талантливой копии, состоит в том, что при внешнем бездействии кадров Вендерса в них происходит время. Иногда оно благодарно подыгрывает автору, и тогда случается волшебство: режиссеру достается уходящая в буквальном смысле натура. Так появился уникальный *Ник-фильм. Молния над водой* — кинодневник последних месяцев жизни Николаса Рэя. Легендарный режиссер знал, что умирает, и благословил на эту работу своего коллегу и младшего друга. Так одной из полноправных героинь *Неба над Берлином* стала Берлинская стена, вскоре навсегда исчезнувшая с лица земли. А несколько лет спустя Вендерс включил в новый фильм эпизод с реальным Михаилом Горбачевым — человеком, сломавшим Стену. Экс-генсеком, выведенным в тираж очередным витком истории.

В мире, лишенном конца и начала, превратившемся в кольцевую дорогу, в теневой лабиринт, режиссер продолжает снимать течение времени. Так, в знаменитом финале *Положения вещей* вымышленный двойник Вендерса выставляет на встречу смертельным выстрелам свое единственное оружие — кинокамеру. Съемка продолжается и тогда, когда аппарат падает из мертвых рук. В случайном ракурсе остаются небо, земля, кусок шоссе, придорожные строения... Запечатленное время жизни, длящейся после смерти.

Фильмы Вендерса часто снабжены посвящениями. Любимой рок-группе «Кинкс», как *Лето в городе*. Любимым режиссерам Рэю и Ясудзиро Одзу, как *Молнии над водой* и *Токио-Га*. Или сразу трем коллегам — Одзу, Трюффо и Тарковскому, как *Небо над Берлином*. Рок-музыка, кино, мифы большого города... Посвящения отмечают остановки на маршруте странствий. Будучи сказочником, Вендерс знает вкус и цвет жизни. Оставаясь летописцем, продолжает сочинять сказки и волшебные сказки о сказках. К нему стоит прислушаться.

ЖИЗНЬ — НА СЛАДКОЕ

Скандалная репутация сопутствовала седьмой по счету картине Феллини не только у нас. От сценария, живописующего забавы римской золотой молодежи, по очереди отказались семь продюсеров. В том числе и знаменитый Ди Лаурентис, некогда не побоявшийся финансировать *Ночи Кабирии*. На сей раз он нашел замысел слишком уж вызывающим, героев слишком уж аморальными, а проект в целом откровенно богохульным. Последнее умозаключение оправдалось с избытком. Картина, первые кадры которой показывают статую Христа, прицепленную под брюхом вертолета, летящего над Римом, вызвала резкую неприязнь Ватикана. В католической Италии это означало почти официальный запрет. Феллини отправился к архиепископу Милана — картина пошла, однако споры вокруг нее не утихли.

Может быть, лучше всего эта атмосфера передана в ностальгическом фильме Джузеппе Торнаторе *Кинотеатр «Парадизо»*. Жители маленького итальянского городка валом валят на «греховное кино». Священник, курирующий местный кинотеатр, призывает громы и молнии на голову режиссера-еретика. Мужья сбегают от жен, чтобы в который раз поглазеть на знаменитый танец в фонтане, исполненный Анитой Экберг, американо-шведской кинодивой, перебравшейся в Италию и регулярно попадавшей в светскую хронику по разделу самых фантастических сплетен.

В 1960-м фильм действительно шокировал. Впервые на итальянском экране, привыкшем к пусть не всегда счастливому, но почти всегда высоконравственному человеку из народа, появились реальные обитатели римской улицы Венто — пижоны, плейбои, скучающие красавицы и богемные литераторы, прожигатели и прожигательницы жизни. Многие из них, такие как Анита Экберг, или подхалтуривающий на «Чинечитта» экс-Тарзан Лекс Баркер, или стремящийся к славе итальянского Элвиса совсем еще зеленый Адриано Челентано, сыграли самих себя. И жизнь их, бестолковая, пестрая и суетная, была не сочинена, а подсмотрена.

С высоты нашего сегодняшнего опыта ничего не стоит понять, что Феллини снял кино о современной ему римской тусовке. Во всем мире и во все времена тусовки одинаковы. Нас уже не удивить поражавшими современников режиссера ленивыми оргиями, внезапными самоубийствами и бесплодными самокопаниями. Не удивить и словечками вроде «барокко» и «декаданс», встречающимися в каждой второй рецензии на *Сладкую жизнь* и всплывшими сегодня в нашей собственной художественной конъюнктуре. И все-таки, как это ни парадоксально, смотреть *Сладкую жизнь* надо именно теперь. Хотя бы потому, что почти все критики,

писавшие о ней, единодушно отметили: впервые у автора *Дороги и Ночей Кабирии* отсутствует чудо. Прежде оно было всегда. Даже побитый камнями лжечудотворец из *Мошенничества* ощущал на себе нездешнюю благодать. Прежний Феллини – добровольный провинциал и стихийный философ – отлично видел разницу между волшебством фальшивым и настоящим, а потому лукаво изнурял своих героев вознагражденным ожиданием.

В *Сладкой жизни* ждать нечего. И незачем. Этой непривычно многофигурной фреской (он сам насчитал более четырехсот персонажей) режиссер открыл трагическую тему конца света, случившегося в одном городе – Риме. Апокалипсис получился довольно веселый: с рок-н-роллом, ночными кабаками и умыканием секс-бомб на чужих автомобилях. Не случайно уже тогда, в 1960-м, писатель Альберто Моравиа пронизательно сравнил Феллини с Петронием, а *Сладкую жизнь* с «Сатириконом» – изысканным документом разложения и упадка могущественной древнеримской цивилизации.

Десять лет спустя Феллини экранизирует *Сатирикон* и придаст странствующим любовникам сходство с падкими до удовольствий маргиналами «цветочной революции». А еще через семнадцать лет в своем предпоследнем фильме *Интервью* вновь вернется к героям *Сладкой жизни*. Повинуясь взмаху магического жезла постаревшего и полысевшего Мастроянни, грузная и, судя по всему, сильно пьющая Анита Экберг превратится в черно-белую и оттого еще более обольстительную Сильвию. И снова окунется в струи ночного фонтана под ошалело-влюбленным взглядом Марчелло.

Я думаю, в это воскресенье стоит оторваться от Олимпиады и кавказских походов Шурика. И посмотреть *Сладкую жизнь*. И поразиться, насколько прав был Феллини, когда, защищая свою картину на аудиенции у миланского архиепископа, сказал: «Я хотел показать моральное состояние человечества так, как это мог бы сделать народный певец-сказитель двухтысячного года».

Сладкая жизнь. Реж. Федерико Феллини. 1959



НЕКРУГЛАЯ ДАТА ПОСЛЕДНЕГО КЛАССИКА МИРОВОГО КИНО

Применительно к Куросаве туманный титул киноклассика обретает зримую ясность. Становится понятно, что классиком становятся не за счет числа снятых картин, перечня формальных открытий и даже не за счет фундаментальной роли в национальной культуре, а из-за особого качества авторского зрения, простирающегося далее видимых другим места и времени. Что бы ни снимал Куросава — эпизоды средневековой смуты, как в *Тени воина*, житие врача-подвижника прошлого столетия, как в *Красной бороде*, или свои фантастические *Сны* о прошлом и будущем, он всякий раз обращается к человеческим страстям, к объемному образу мира, наполненному вопросами смысла и истины.

Куросава воспитывался на романах Достоевского, фильмах Джона Форда, живописи Руо и музыке Шуберта. В его работах органично прижились сюжеты западной литературы — от Эда Макбейна (*Рай и ад*) до Шекспира (*Замок паутины, или Трон в крови*, *Ран*, *Злые остаются живыми*) и Гьорького (*На дне*). Его же собственные фильмы с легкостью адаптируются в евро-американские версии и римейки. Так, *Семь самураев* стали легендарной *Великолепной семеркой* Джона Стерджеса, а совсем недавно и *Диким Востоком* Рашида Нугманова. *Телохранитель* превратился в спагетти-вестерн Серджо Леоне *За пригоршню долларов*, *Расемон* — в *Надругательство* Мартина Ритта (обаятельная жанровая упругость этих переделок только оттеняет многомерную глубину первоисточников). Будучи начинающим режиссером, Куросава реформировал канон театра Кабуки, разыграв его спектакль в естественных декорациях (*Наступающие тигру на хвост*), а всего три года спустя в *Пьяном ангеле* показал послевоенную Японию, воспользовавшись формулой американского «черного фильма». Российские знатоки Достоевского признали куросавовского *Идиота* лучшей экранизацией романа, а надменные английские шекспироведы сошлись во мнении, что наиболее полно кровавые перипетии «Макбета» воплотились в *Замке паутины*. Наши интеллектуалы 60-х постигали дзен-буддизм по *Расемону*, а первый советский киноэмигрант Андрон Кончаловский попытался самооправдаться своим *Убежавшим поездом*, сценарий которого был сочинен, но не реализован Куросавой в середине 60-х.

Мировая слава пришла к режиссеру в 1951 году, когда зрители Венецианского фестиваля увидели пиратскую копию *Расемона*. Естественная в таких случаях легенда гласит, что ничего не подозревающий Куросава тем временем удил рыбу где-то в японской глубинке. За «Золотым венецианским львом» последовал американский «Оскар». Запад узнал не только Куросаву, но и японское кино,

Акира Куросава. Фот. Боб Дель Тредичи. 1980





ориентированное прежде на домашнюю аудиторию и не имевшее международно-го хождения.

Японцы так и не простили Кurosаве того, что первым в мире посланцем национального кинематографа стал именно он, а не авторы медитативных поэм Мицзогути и Одзу, что Европа сначала признала не ритуальные драмы и исторические хроники, а взвинченный, неистовый рассказ об истине, извращенной людскими страстями, в котором восточная созерцательность причудливо сплелась с европейским скепсисом и гуманистическим пафосом Достоевского.

Кurosава снимал, ломая географические и временные границы, переселяя Макбета в феодальную Японию, а князя Мышкина на послевоенный Хоккайдо, озвучивая прогулку японских влюбленных «Неоконченной симфонией» Шуберта, а горьковскую ночлежку — народной музыкой «бакабаяси». Консерваторы ругали его за отрыв от корней. Подросшее к началу 60-х молодое и по-настоящему «вестернизированное» поколение критиковало за абстрактный гуманизм. В ответ Кurosава снял *Красную бороду*, в одном из эпизодов которой доктор сначала жестоко увечит вышибал из местного борделя, а потом бросает своему помощнику фразу «Бинты и шины...»

Свою версию «Гамлета» Кurosава назвал *Злые остаются живыми*. В названии видно известное лукавство — у Кurosавы нет добрых и злых, плохих и хороших, но есть жизнь — убогая и прекрасная, полная величия и злодейства. Страсть и мечта — две ее опоры, направляющие, силовые линии. Звучит перестук трамвайных колес в ушах трущобного дурачка Рокутяна, засматривается на призрачный город его сосед по свалке, безумный архитектор... Не скрытые ветвями воины, а настоящий лес атакует Васидзу-Макбета... Страсть возбуждает иллюзию, та в свою очередь уводит

от истины. Мука в поисках истины и есть жизнь. В *Смуте (Ран)* японский король Лир застывает в предсмертном прозрении, а балансирующий на краю обрыва слепой принц роняет вниз культовые атрибуты Будды. Бог рождается из страдания.

Без малого тридцать лет Кurosава снимал красивые и жестокие фильмы о людях и их страстях. Дома его недолюбливали. За границей — вежливо восхищались. Кинокомпании диктовали разорительные условия, один за другим проваливались собственные проекты... Многолетний соратник — актер Тосиро Мифуне — в конце концов предпочел экспортную роль «Всемирного японца» некоммерческой философии учителя...

Едва переступив порог шестидесятилетия, Кurosава попытался покончить с собой. Он нарушил традицию и здесь — не воткнул с гордой улыбкой меч в живот, как и положено самураю, а полоснул себя бритвой по горлу, словно какой-нибудь романтик, опоенный петербургским туманом... Попытка не удалась. Вернувшись с того света, Кurosава приехал в СССР и снял *Дерсу Узала*, поразительно мудрую картину о согласии человека с природой и с самим собой. Потом разработал романтическую тему двойника в *Тени воина*. Потом примирил страдающего человека и созерцающего Бога в *Смуте*, пригласил Мартина Скорсезе сыграть Ван Гога в *Снах*. Он стар, мудр, но не утомлен. Он страдал сам и заставлял страдать своих героев. Он самый неапонский режиссер из всех японских режиссеров и самый последовательный классик мирового кино.

«Ъ». 1994. 30 марта. Статья написана к ретроспективе фильмов Акиры Кurosавы в петербургском кинотеатре «Спартак».

ВСЁ НА ПРОДАЖУ, ИЛИ ПОКАЯНИЕ ПО-ПОЛЬСКИ

У зрителей, не знакомых с мифами польского кино, картина Конрада Шоланского *Человек из...* вызовет легко объяснимое раздражение: в отсутствие оригинала пародия теряет смысл. Зритель просвещенный испытает раздражение другого рода: национальная киноистория выпотрошена и осмеяна режиссером и его соавтором, сценаристом Ярославом Линдбергом, с сознательной бесцеремонностью неофитов.

Просвещенных зрителей, вероятно, окажется больше. Как-никак ориентация в польских подтекстах еще недавно считалась самым смаком нашей собственной кинотусовки. Но даже не выкусывая по крупницам гурманский слой цитат и отсылочек, легко различить главный объект этой ядовитой карикатуры. *Человек из...* как будто специально обрезан на полуслове, чтобы дать простор продолжению — пеплу и алмазу, железу и мрамору. Всем тем материям, из которых в разное время высекалась романтическая глыба польского киногероя, супермена и неврастеника, одиночки и патриота, обретающегося под сенью красно-белого флага еще и потому, что государственная геральдика буквально повторила цвета компромисса и крови, этот компромисс оплатившей.

1982 год. Подающая надежды выпускница киношколы (Агата Кулеша) становится свидетельницей ареста диссидента. Семь лет спустя парижская официантка возвращается на родину. Все изменилось. Гэбэшники переоделись в гавайские рубашки. Партийные функционеры рассуждают об акциях и кредитах. Вчерашние цензоры почти насильно вручают несостоявшейся режиссерше камеру и благословляют на съемки фильма о неизвестном герое антикоммунистического подполья.

От *Гражданина Кейна* до *Расемона* и от *Всё на продажу* до *Человека из мрамора* реконструкция и расследование на экране означают коллизию между подлинным и мнимым, иллюзорным и настоящим. Авторы *Человека из...* решили ее по-своему. В эпиграфе к фильму, глубокомысленно осененному именем Ницше, говорится: «личные заблуждения встречаются редко, коллективные — гораздо чаще». Поиски Марека Микрута (Славомир Пасек), семь лет назад схваченного на глазах героини, разоблачают не только анекдотические перипетии индивидуальной судьбы, но и массовую легенду о героизме, легко звучащую в любой идеологической аранжировке. Больше всех достается, конечно, патриарху национального мифотворчества Анджею Вайде и его знаменитому диптиху *Человек из мрамора* и *Человек из железа*. Издевательское сходство имен (был Биркут, стал Микрут); почти покadroвое воспроизведение сквозной сцены вайдовской дилогии (с той лишь разницей, что, стремительно шествуя по коридорам студии, Кристина Янда разыгрывала акт

гражданского неповиновения, а ее преемница с пеной у рта отстаивает идею фильма о героической работе цензуры); наконец, рассказ о герое в физическом отсутствии самого героя делают фильм Шоланского своего рода глумливым римейком нонконформистских творений Вайды. Но не только их. Небезосновательно отыскивая в новейших мифах «Солидарности» преемственность с многолетней романтической кинотрадицией, *Человек из...* огрызается на «папочкино кино» в целом, на его пафос, сентиментальность, барочную избыточность и этический перфекционизм.

Идущая от польской школы традиция воспевала индивидуальный героизм, выбор, поступок. Она обожала экзистенциальные кризисы и исторические императивы, мрачную риторику и трагическую иронию, религиозные символы и универсалистские метафоры. Восстанавливая обстоятельства подпольной биографии Микрута, Шоланский доводит эти нормативные ценности до полного абсурда. Если надо выкрасть из палаты арестованного товарища, то полбольницы взлетает на воздух (потом, правда, выясняется, что впопыхах ошиблись, выкрали другого). Если надо публично опорочить человека, то органы снимают фильм, где под его именем действует другой (позже пропагандистская тактика меняется, и компромат навсегда теряется в киноархиве). Подруга застенчиво признается Микруту в «комплексе героики»: настоящее удовлетворение ей может дать только мужчина, совершивший подвиг (примерив в целях конспирации мужской наряд, она постигает собственную природу и в конце концов меняет пол). Эти и подобные им аттракционы «на снижение» срабатывают всякий раз, когда речь заходит об очередных идеалах. Иные из них не слишком смешны, иные явно выдуманы на ночных посиделках социалистической давности, иные, наоборот, симпровизированы наспех и больше подходят для стенгазеты, чем для полнометражного фильма. Финальный гэг претендует даже на известную философичность. После премьеры ура-перестроечной фальшивки о борце за народное благо еще один пинок *Человеку из железа* — герой появляется под руку со своей ненаглядной Марысей. Вернее, Мареком. А сам он теперь, напротив, зовется Марией. Влюбленные сохранили чувство и даже имена, поменявшись полами... Так, отметившись рядом с модными в позапрошлом киносезоне *Играми плача*, кончается эпоха героев и начинается эпоха людей.

Герои становятся людьми, пройдя стадии клоунады. Это общее для постсоциалистического кинематографа место отыграно авторами польской картины с юмором, но без особых откровений. Хотя бы потому, что романтические мифы, разворошенные Конрадом Шоланским, давно отрефлексированы их собственными создателями. Тот же Вайда во *Всё на продажу* отдавал их недешево. Шоланский распродает за бесценок. Поэтому удары, в основном доставшиеся «папочкиному кино» ниже пояса, помимо прочего, обнаруживают и настоящий рост нападающего.





ЭТОТ ЯСНЫЙ ОБЪЕКТ НАСМЕШКИ

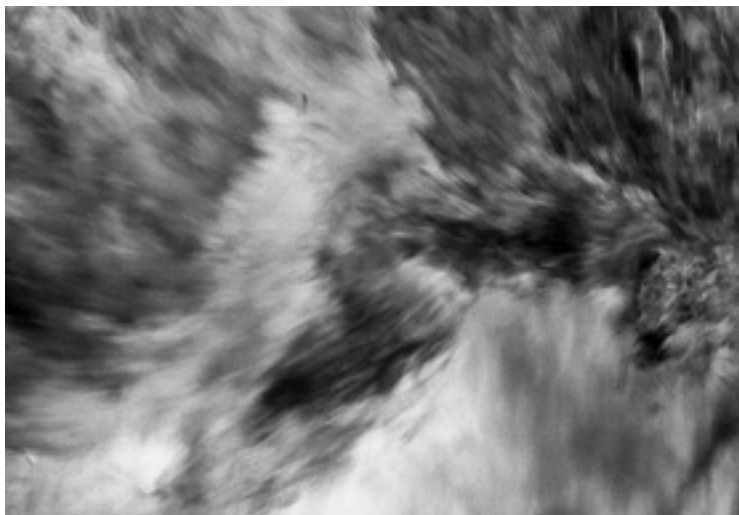
В своих мемуарах Луис Бунюэль признался, что на склоне лет его все чаще посещает дивное видение: уютно потрескивающий костер, в огне которого горят негативы всех когда-либо снятых им картин. В финале фильма *Этот смутный объект желания* воссоединившиеся после долгих мытарств любовники удаляются по улице, и тут рядом с ними взрывается адская машина. Звенит разбитая витрина, летят булыжники, клочья дыма и языки пламени затягивают экран.

Так выглядит заключительный кадр последнего фильма Луиса Бунюэля. Если учесть, что, в отличие от большинства кинорежиссеров, он предпочитал снимать эпизоды в сценарной последовательности, этот итоговый взрыв, издевательски венчающий псевдолобовную историю, можно считать буквально последним кадром, снятым 77-летним маэстро эпатажа под занавес своей почти полувековой кинокарьеры.

«Гори все ясным пламенем!» — так можно было бы расшифровать прощальную метафору Бунюэля, снискавшего пожизненную славу безбожника, хулигана и анархиста. Таким он по существу и был — испанец по крови и католик по воспитанию, скептик по убеждениям и сюрреалист по духу. Без малого полвека он ухитрялся наносить ощутимые пощечины общественному вкусу, снимая насмешливые и жестокие притчи-перевертыши, в которых сталкивал буржуазное человечество нос к носу с его собственными комплексами и неврозами. Его предавали анафеме с церковных кафедр, ему вменяли политическую неблагонадежность, но богословы и психоаналитики с одинаковым рвением штудировали прихотливые конструкции его фильмов, где сон и явь, подсознание и реальность перетекали друг в друга, минуя даже техническую стадию монтажного стыка.

Этот смутный объект желания, завершающий в нынешний четверг телевизионную ретроспективу режиссера, — последнее и, наверное, не лучшее творение Бунюэля. В нем нет нескромного обаяния таких безусловных шедевров, как *Виридиана* или *Назарин*, в нем чувствуется усталость и проступает схема, на сегодняшний взгляд его цинизм выглядит перезрелым, а эпатаж — умозрительным. Много повидавшему современному зрителю знаменитая сюрреалистическая манера Бунюэля может показаться образцом экранного академизма: неспешного, обстоятельного и скучноватого.

И все-таки последний фильм мастера, составляющий своеобразную трилогию со *Скромным обаянием буржуазии* и *Призраком свободы*, достойно завершает и все творчество режиссера в целом, и его телевизионную ретроспективу в частности. Главные предметы бунюэлевских насмешек — Секс, Бог и Мораль в их извращенных



обществом вариациях — в очередной раз вписаны в пересекающиеся маршруты очевидного и невозможного. Бунюэль камня на камне не оставляет от узаконенных институций веры, любви и добродетели. Маленький буржуа (Фернандо Рей) — похотливый, трусливый и тошнотворно благопристойный — преследует объект внезапно вспыхнувшей страсти, не видя и не желая видеть, что гоняется за двумя совершенно разными женщинами. Парадоксальное решение пришло к режиссеру помимо воли, но именно оно внесло в сюжетную схему неожиданную координату. В разгар съемок обычно не склонный к импровизациям Бунюэль поссорился с исполнительницей главной роли и вынужден был заменить ее другой актрисой.

В результате роль Кончиты сыграли Анхела Молина и Кароль Буке. При каждой встрече страстная испанка Молина обещает герою бездну наслаждений. Но едва объятия смыкаются, на ее месте оказывается холодная, как сосулька, француженка Буке. Разрываясь между ними, влюбчивый буржуа все глубже погружается в омут фантазмагии наяву, а вполне сатирическая коллизия прорастает в тему вечной двойственности женской природы, начатую Бунюэлем образами *Дневной красавицы* и потаскухи-мученицы Тристаны.

Погоняемый желанием, герой движется к смерти. Ненадежно скрытая приличиями и табу, иллюзия правит людьми и их фальшивыми кумирами до тех пор, пока не приходит время умирать, а стало быть, заниматься единственно простым и понятным делом. Так думал Луис Бунюэль, насмешник и материалист, неизменно писавший имя Бога с маленькой буквы, но почему-то именно Бога благодаривший за свои атеистические убеждения.

«Ъ». 1994. 12 мая.

ЛЮДВИГ, ИЛИ УПРАЖНЕНИЕ В СМЕРТИ

Фильмы о философах снимают не часто. Будучи искусством «наружным» и предметным, кинематограф так и не научился говорить языком абстракций, составляющих самую суть философствования. В этом смысле фильм Дерек Джармена *Витгенштейн* в игровом кино — эксперимент уникальный. Во-первых, потому, что ищет лексику, адекватную философской системе героя. Во-вторых, отыскав такую, он обнаруживает ее полную противопоказанность природе экрана.

Людвиг фон Витгенштейн — человек легендарный. Интеллектуальная мода столетия поместила этого математика, заигрывавшего с мистикой, где-то между Альбертом Швейцером и Львом Толстым. Автор знаменитого «Логико-философского трактата», ключевая фигура европейского неопозитивизма, Витгенштейн был мучим сложными маниями, пороками и неврозами. И чем глубже он погружался в бездны собственного отчаяния, тем более совершенную и логически безупречную картину мира создавал.

Дерек Джармен, писатель, художник, клипмейкер и кинорежиссер — персонаж в той же степени противоречивый и в той же степени культовый. Наследник английского эстетизма, начинавший с Гринуэем и Кеном Расселом, отшельник и пророк, прошедший последние годы на приморской вилле рядом с атомной станцией, он стремился к одиночеству, но вместе с тем умудрялся диктовать элитарную киномоду и быть активистом международного гей-движения. Он эстетизировал все. И даже собственную болезнь отыграл во внятной и воплотившейся художественной программе.

Во всех фильмах Джармена так или иначе присутствуют темы конца и сопредельных концу двойственности, экстравагантности, хрупкой красоты и неожиданной, последней силы. Будь то барочная живопись Караваджо или сказочная подоплека шекспировской «Бури», режиссер неизменно отождествлялся со своими героями — гениями на грани злодейства, обреченными на смерть охотниками до плотских утех. *Витгенштейн* — предпоследний фильм недавно умершего Джармена — не исключение в этом ряду. И даже больше — своеобразный черновик завещания, итог, идентификация с персонажем на уровне финальной оценки.

Витгенштейн считал, что границы мира определены границами языка. В поисках визуального эквивалента Джармен воплотил этот тезис буквально. Язык его фильма приведен в полное соответствие с предметом описания. *Витгенштейн* снят в безжалостно-условной манере, на глухом черном фоне, в эстетике малобюджетного телеспектакля и населен не образами, а объектами. Есть отец, мать, сестры... Есть персонаж, названный Бертраном Расселом. Но это, конечно, не тот знаменитый нобелевский лауреат, логик, математик и публицист, а «некто Бертран Рассел»,



оппонент в ученых дискуссиях, одетый в мантию кембриджского профессора. Есть Джонни, ангел, ученик и любовник — на нем Витгенштейн проверяет свои философские пассажи. Есть, наконец, мистер Грин — зеленое чудище, причастное к тайнам природы, которую Витгенштейн упорно анализирует по законам логики.

Для Витгенштейна мир был всего лишь совокупностью фактов. Его собственную биографию Джармен свел к формальной канве: перечислению, послужному списку. Детство, война... Неудачная учительская карьера... Поездка в Советскую Россию... Кембридж... Одиночество... Смерть... Мир, сведенный гением к чистой логике, предстает у Джармена статичным, лишенным драматургии и пространственной глубины, в противостоянии красного и зеленого — мысли и природы. А непроницаемо-черный задник усиливает, воспаляет цвета, выдает и подчеркивает маскарадность подмостков, где философ неумоимо «упражняется в смерти и умирании» (так определял философию Платон).

В смерти и умирании киноязыка упражняется и Джармен, адекватными средствами рассказавший историю блестящей интеллектуальной утопии. В финале Витгенштейн видит мир таким, каким он мог бы стать, если бы не мечта о прекрасном и холодном царстве гармонии. За черным фоном прячется небо. Но и это небо, куда устремляется мальчик на воздушном шаре, скорее всего, бутафорского происхождения. Так кто же прав? Людвиг фон Витгенштейн, вознамерившийся посредством логики восстановить физическую реальность бытия? Или язвительный мистер Грин? Или Джонни, по совету учителя подавшийся из философов в рабочие? Или Дерек Джармен, предпринявший еще одно упражнение в собственной смерти?

«Ъ». 1994. 21 мая.



ГОЛЫЙ СРЕДИ ВОЛКОВ И ОВЕЦ

Если приплюсовать кулуарный рейтинг *Обнаженного* к шумному, хотя, на мой вкус, и необоснованному успеху гринуэвского фильма *Дитя Макона*, получится настоящий триумф английского кино. А заодно — наглядная иллюстрация к его главным тенденциям. С одной стороны, окажется кино парадоксальное, эстетское, активно вторгающееся на сопредельные территории. От музыки, как в композиторских кинобиографиях Кена Рассела и «битлс-фильмах» Ричарда Лестера, до пластических экзерсисов Джармена и Гринуэя, наследующих и стиль викторианской эпохи, и прерафаэлитские теории Рескина и Морриса.

С другой стороны, в британском кинематографе не ослабевает линия социального реализма. Линия критическая, ангажированная, проблемная, но художественно не менее состоятельная, поскольку подпитывается навыками классической сатиры и традиционного английского бытописания. Может быть, поэтому, в отличие от иных национальных кинокультур, англичане не расплескали свою демократическую новую волну, а адаптировали ее, закрепили и вот уже много лет скрещивают с новыми реалиями и мифами, получая в итоге то черные памфлеты раннего Стивена Фрирса, то почти соцреалистические кинороманы зрелого Кена Лоуча. А то и такой экзотический цветок, как супермодные *Игры плача* Нила Джордана.

Обнаженный очевидно укоренен в социальной традиции. И, вместе с тем, доказывает, что правильно понятая традиция вовсе не мешает, а то и способствует персональному авторскому взгляду. Почти ровесник Джармена и Фрирса (родился в 1943 году), сценарист и режиссер Майк Ли дебютировал в 1971 году, уже успев побыть актером, художником и театральным постановщиком. И хотя его первая картина *Печальные моменты* (*Bleak Moments*) получила награды в Чикаго и Локарно, на большой экран он вернулся только 17 лет спустя. В 1988 году появились *Высокие надежды* (*High Hopes*), в 1990 году — *Жизнь сладка* (*Life is Sweet*), своеобразная пролетарская диалогия, где сквозь классическую призму «семьи — ячейки общества» проступал срез современной Англии с ее устойчивыми ценностями, абсурдистскими саморефлексиями и низовой философией выживания.

Тот же срез присутствует и в *Обнаженном*. Герой Дэвида Тьюлиса Джонни — отщепенец, гуру и сексуальный гигант, без устали пророчащий конец света. Фигура, кстати, вполне узнаваемая. Таких, как он, можно встретить в любой английской и особенно ирландской пивной. Шляясь по лондонским трущобам, Джонни,

обладатель сильного ирландского акцента, обходит пабы стороной. Он предпочитает случайные встречи и халяву в домах одиноких женщин. Где и излагает свое учение, подкрепляя его выпивкой, марихуаной и брутальным сексом.

Генетически образ «отвязанного» философа восходит, конечно, к «рассерженной» новой волне с ее апологией аутсайдерства, социальными неврозами и ностальгией по истине. Но не только. В первых же кадрах фильма Джонни люто насилует случайную подружку, взламывает первый попавшийся автомобиль и мчит на нем по ночному хайвею. В заключительной сцене, избитый, покалеченный, он тайком выбирается из дома и на длинном проезде камеры ковыляет прочь. Прямая, хотя и ужесточенная, цитата свидетельствует о том, что Джонни претендует на родство с Мишелем Пуакаром из годаровского *На последнем дыхании*. В той же мере неистовая и неопрятная физиология сближает его с «вальсирующим» Блие, с «беспечными ездоками» и героями Беллоккью. С теми, кому все равно куда — в рай или в ад. Но только немедленно. Прямо сейчас.

Словом, герой знает свою экранную родословную, что ничуть не мешает ему пребывать в безудержной конфронтации с реальностью. В мире, добровольно поделившемся на волков и овец, он предпочитает оставаться голым, злым и уязвимым (на фирменном буклете «naked» перевели как «беззащитный»). Джонни спекулирует, юродствует, соблазняет, кормит своих жертв ядовитой кашей из Ницше, Чернобыля, экологического кризиса — как будто назло, из вредности. Одиноким волк, он не может воспользоваться добычей, потому что его витальная энергия «героя рабочего класса» больше никому не нужна. Как пародийная тень за ним по пятам следует некий мистический двойник — плейбой, яппи, сексуальный маньяк, залезающий в постели только что соблазненных Джонни женщин и ничуть не уступающий ему по части любовной неутомимости.

В любом, даже самом подробном, пересказе фильм Майка Ли может показаться очередной вариацией на тему беспредела в нынешней обесцвеченной и политически корректной жизни. Таких фильмов в постсоциальном и постисторическом мире сделано великое множество, и мода на них постепенно заглохла еще в начале 90-х. Но язвительная ирония и несымитированная сила *Обнаженного* как раз в том и состоит, что нынешняя Англия, не перестающая усмехаться по поводу своего консерватизма и тотальной замифологизированности, предстает местом социальных стычек и сословных коллизий. Так что, глумясь вместе с подонком Джонни над коллективными ценностями, Майк Ли имеет дело с вполне содержательными вещами. И, как результат, снимает тонкий и злой памфлет, свободно звучащий в регистрах от *Бунтовщика без причины* до *Тетки Чарлея*. Что на фоне повального энергодефицита европейского кино не так уж и мало.

«Ъ». 1994. 14 июля.

ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ МИР ЖАНА РЕНУАРА

Сын художника Огюста Ренуара, он был почти ровесником кинематографа, еще при жизни снискал репутацию классика и славился тем, что ни разу не повысил голос на съемочной площадке. По его фильмам учились будущие неореалисты, его ассистентом начинал свою кинокарьеру молодой Лукино Висконти, его боготворили ставшие режиссерами критики французской «новой волны». Франсуа Трюффо знал наизусть диалоги всех его картин и, едва добившись независимости, назвал свою кинокомпанию «Les Films du Carosse» в честь ренуаровской *Золотой кареты*. Ренуар давно и прочно причислен к когорте бессмертных, мэтров, киноолимпийцев.

Тем более важно, что с недавних пор, накануне столетия режиссера и в преддверии векового юбилея кино, Ренуар переживает как будто второе рождение. В многочисленных опросах и международных киноанкетах его рейтинг «кинематографиста всех времен и народов» неуклонно повышается. И прежде входившие в десятку лучших *Великая иллюзия* и *Правила игры* теснят *Броненосец «Потемкин»* и наступают на пятки *Гражданину Кейну* Орсона Уэллса.

Круглые даты Ренуара и самого кино совпадают с финалом века. Более того — с концом тысячелетия. Время и культура оглядываются назад, словно перетряхивая багаж для дальнейшего путешествия. «Вертикальное», идеологическое строение мира, породившее суперколотосы Гриффита, фантазмы немецкого экспрессионизма и возвышенно-надчеловеческое наследие Эйзенштейна, остаются в прошлом, вместе с историей идей. В цену входит искусство «горизонтальное», человеческое, лишенное знаковых акцентов и подсказок. Фильмы Ренуара были именно такими. Будто предвосхищая будущее, сам режиссер формулировал свое кредо как деление мира по горизонтали, а не по вертикали. Воплощая свой принцип на практике, он предпочитал держать камеру на уровне человеческого роста, пренебрегал ракурсами и наполовину сносил перегородки в интерьерных декорациях, чтобы избежать лишнего монтажного стыка на непрерывном пути движущегося аппарата.

Как у всякого большого художника, и особенно художника кино, техническая сторона у Ренуара неразрывно связывалась с мировоззрением. Отказавшись от вертикальных барьеров, он вглядывался в «феерию действительности», находя в ее вечном и плавном течении удивительные коллизии и сюжеты. Трудно поверить, что его *Великая иллюзия* родилась из нескольких бесед с бывшим однополчанином и из воспоминаний о собственном юношеском восхищении армейским мундиром. Позднее отец-теоретик «новой волны» Андре Базен, считавший главным

делом своей жизни написание книги о Ренуаре, назовет его изобретателем документальной действительности, оплодотворившей такие важнейшие движения мирового кино, как итальянский неореализм и французская «новая волна».

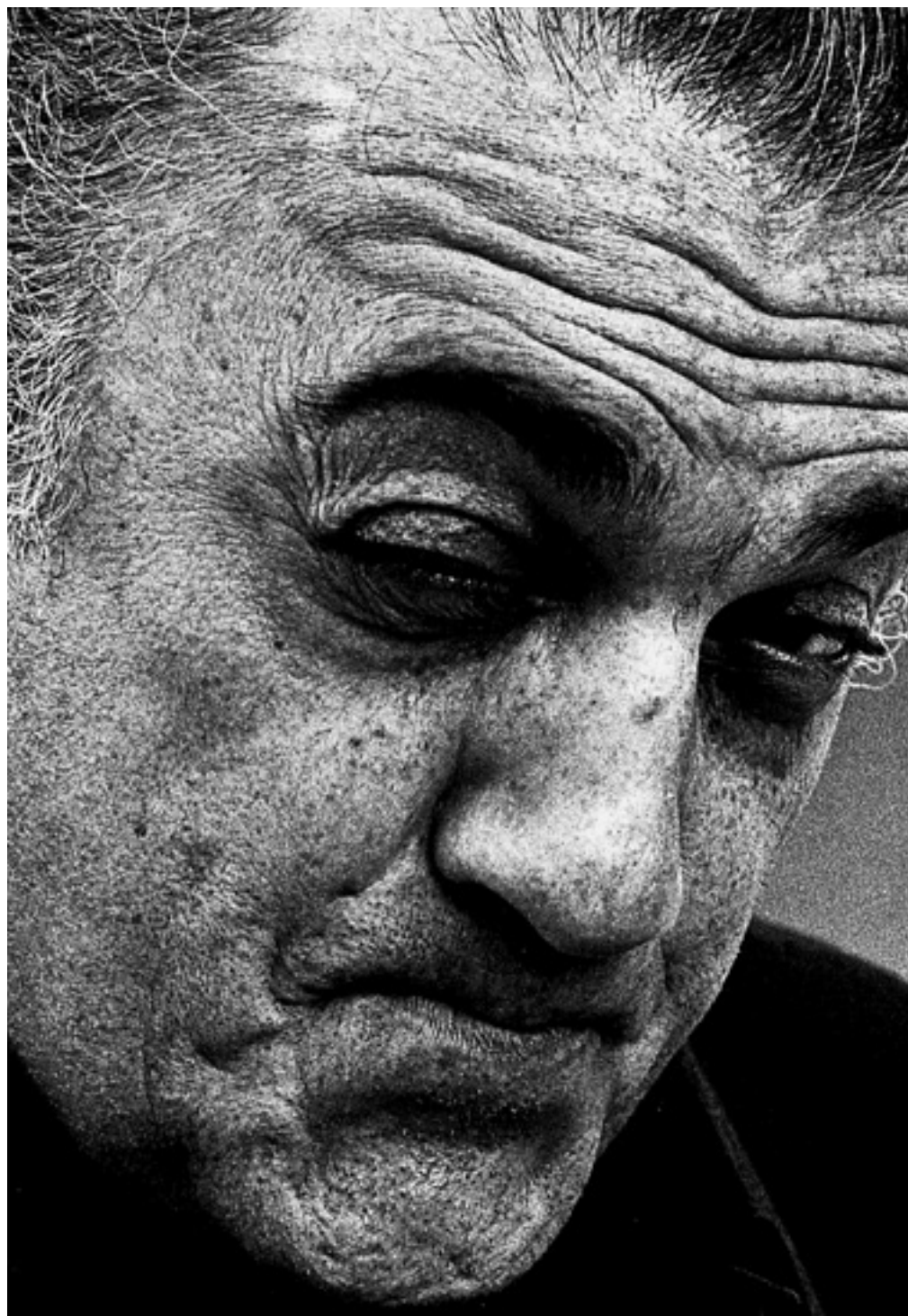
Ренуар начал снимать поток жизни задолго до Росселлини и питомцев «Cahiers du cinéma». В своем первом фильме *Дочь воды*, сделанном в 1924 году с простой целью запечатлеть на пленке красавицу-жену актрису Катрин Гесслинг, он предпочел живую природу модным авангардистским трюкам. И позднее, на рубеже 30-х, занявшись жанровым кино, он, к неудовольствию продюсеров, вышел на улицы, сплетая выдуманные сюжеты с легко узнаваемыми буднями. Еще большее удивление вызвала его *Марсельеза* (1938), в разгар Народного фронта показавшая рождение национального гимна как обыденное событие в жизни заурядных людей.

Ренуар не хотел и не умел снимать по-другому. В его «горизонтали» не находилось места пафосу, этическому ригоризму, осуждению или оценке. Оставаясь моралистом, он показывал всю неустойчивость равновесия, именуемого человеческим характером. В его героях сосуществуют наивность и вера, истинное и пустое, иллюзии и прагматизм. Спасенный из вод Будю из одноименного фильма вновь ныряет в речку, осатанев от приторного лицемерия своих спасителей. В *Великой иллюзии* немецкий аристократ стреляет во французского, нарушившего сословные границы ради воинской солидарности. Палят друг в друга из охотничьих ружей вконец запутавшиеся герои меланхоличного водевиля *Правила игры*. Герои нелепые, жалкие и жестокие одновременно. Пожалуй, только Чаплин в пору своего исполнительского расцвета был способен на столь прихотливую человеческую трагикомедию. Он, впрочем, оперировал условностью маски. Жан Ренуар навсегда остался приверженцем безусловной реальности. Жизни в филигранных формах самой жизни.

Пришпиленного капрала, которого сегодня покажут по российскому телеканалу, часто называют авторским римейком *Великой иллюзии*. И там, и здесь армия и война, пересекающие горизонталь человеческой жизни вертикалью подневольной службы и чиновной субординации. Поменялось время: ...*Иллюзия* датировалась Первой мировой, действие ...*Капрала* происходит на Второй. В отличие от первого фильма, эта поздняя работа легче атрибутируется по разряду комедии. В 30-е режиссер уделял немало внимания классовым перегородкам, в 60-е он показал стремление к свободе как постоянное и стихийное свойство людской природы. Впрочем, сама передатировка сходных сюжетов имеет и свой ироничный смысл. В финале *Великой иллюзии* бежавший из плена герой проклинал войну и надеялся, что эта — последняя. Напарник советовал ему не строить иллюзий. Жан Ренуар их тоже избегал. Может быть, поэтому и оставил свой уникальный след в истории кино — величайшей иллюзии уходящего века.

«Б». 1994. 30 июля. Статья написана к столетию со дня рождения Жана Ренуара.





И КОРАБЛЬ ПРИПЛЫЛ: СКАЗОЧНИК ПЕРЕБИВАЕТ ПРОРОКА

Когда в начале 80-х феллиниевский *И корабль плывет* вышел на наши экраны, многим он не понравился. Говорили об усталости маэстро, о возрастном кризисе, об измельчании знаменитой манеры. (...) У бывшего неуспеха *...Корабля...* есть по меньшей мере три причины. Во-первых, в отличие от большинства работ зрелого Феллини, фильм попал к нам почти сразу, без опозданий и таинственных недомолвок. Он не успел обрасти легендой, сопутствовавшей недоступным *8½* или *Сладкой жизни*, а позднее *Казанове* и *Сатирикону*. Дозволенный плод горше запретного — эта тривиальная истина сработала буквально. Во-вторых, почти одновременно мы увидели *Репетицию оркестра* — картину, близкую по теме, но имевшую форму аллегории о власти и свободе. По позднесоциалистическим временам это обладало безусловными конъюнктурными преимуществами перед суматошной невнятицей *...Корабля...*

Наконец, в-третьих, конец света, ставший теперь вполне обиходной категорией, был для нас тогда далекой и туманной метафорой. *Репетиция оркестра* тоже предупреждала о сумерках человечества. Однако символическое противостояние раздолбаев-музыкантов и говорящего по-немецки дирижера-диктатора было куда ближе, потому что проще и быстрее опрокидывалось на нашу собственную социальную действительность. *И корабль плывет* Феллини зашифровал совсем другими мифами. Вечный образ библейского ковчега сросся с одной из магистральных легенд XX столетия о Корабле — историями затонувшего в северном море «Титаника» или гибели «Лузитании»: суперлайнера, потопленного германской миной, — отложившимся в памяти века символом взаимопроницаемости комфорта и катастрофы. К культурологической вариации этих сюжетов мы в массе своей тогда еще были не готовы. Потому и разыгранный в оперных декорациях и на бутафорских волнах аляповатый спектакль с сольным выходом живого носорога скорее раздражал, чем тревожил. Больше утомлял, чем озадачивал.

Сразу после национальной премьеры *...Корабля...* итальянское телевидение показало «Процесс над последним фильмом Федерико Феллини». В ходе его один из журналистов заявил, что режиссер создал шедевр равнодушия и холодности, который, как могильный камень, давит на все его творчество. «Мы вступаем в тот период жизни, когда времени на реализацию наших планов остается все меньше», — огрызнулся в ответ присутствовавший в студии Феллини.

Феллини говорил от имени человечества. По существу, он сказал о себе. *И корабль плывет*, его восемнадцатый по счету фильм, подвел черту под личным



апокалипсисом режиссера. Последовавшие за ним *Джинджер и Фред* и *Интервью* сделаны ностальгически-исповедально. Куда позвал Феллини *Голос Луны*, мы, увы, так и не узнаем — фильмографию оборвала смерть.

И корабль плывет действительно могильный камень. Но только не над всем наследием автора *Дороги* и *Ночей Кабирии*, а над завершенным отрезком пути. Над мрачными сказками, которые Феллини рассказывал от первого лица или снабжая авторской подписью — жизнеописание Казановы, петрониевский *Сатирикон*, киноэкскурсия по Риму, столице тысячелетнего упадка. Увенчавший повествование *...Корабль...* содержит интонацию, с которой сказочник перебивает пророка. Пригласив в сценаристы соавтора по *Амаркорду* Тонино Гуэрру, режиссер честно предупредил: фильм задумывается как розыгрыш, подделка под старое кино, годами пылившееся где-нибудь на полке фильмохранилища.

От общего замысла осталась только первая сцена — вирированная имитация видовой люмьеровской ленты, разыгранная в осязатом присутствии допотопной кинокамеры. Столь же осязатое присутствие комментатора-рассказчика, репортера Орlando, ироничного двойника Марчелло из *Сладкой жизни*. Но если в финале *Сладкой жизни* мучимый экзистенциальным кризисом герой замирал на коленях у кромки прибоя, исторгнувшего из глубин издыхающее чудовище, то в последних кадрах *...Корабля...* Орlando, единственный спасшийся с борта затонувшей «Глории Н.», мирно гребет по матерчатым волнам в компании носорога. И делится со зрителями радостным открытием питательных свойств носорожьего молока.

Сладкая жизнь была первым феллиниевским фильмом без чуда, первым опытом о надвигающемся конце света. *И корабль плывет* стал опытом последним. Конец света в нем случился, а чуда так и не произошло. *Сладкая жизнь* остерегала

от пира во время чумы. *И корабль плывет* приглашает к столу, уставленному муляжами. Весь его экипаж — пролетарии и эстеты, аристократы и лицедеи, объединенные странной прихотью захоронить прах оперной примадонны на пустынном греческом острове — мертвы задолго до того, как кайзеровский броненосец вlepил залп по этому поющему ковчегу. Отказавшись от идеи состарить пленку, Феллини отыгрался на другом. И прежде равнодушный к физиогномике своих исполнителей, на сей раз он побил все рекорды в поисках лиц ушедшей эпохи. Лиц, которых больше нет и не может быть снова. История свершила свой круг. Чистые и нечистые, слившись в последнем хоре, отправились на дно, которого, впрочем, тоже нет, а есть вселенская чернота, наспех прикрытая лоскутами студийного реквизита.

В начале 80-х *И корабль плывет* смотреть было рановато. Смотреть его надо сейчас. Уже потому, что по совокупности причуд этот далеко не лучший фильм маэстро куда более «феллиниевский», чем гениальная *Сладкая жизнь*. В той, в частности, области, где ирония скрещивается с трагедией и оставляет надежду отнести мировую катастрофу к удавшемуся фокусу. Для *...Корабля...* — лукавой имитации последнего кино и последнего потопа — справедливо и обратное утверждение. Если фокус не получился, катастрофа может подождать.

ПРАСКОВЬЯ ЛУКЬЯНОВА ВСЕ ЕЩЕ ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ

Она защищает Родину не принадлежит к фильмам, которые хочется пересматривать вновь и вновь. Или к тем раритетам «золотого века», которые делают рубрику «Киноправда» равно любимой пенсионерами, постмодернистами и просто людьми. Вполне целенаправленная агитка выполнена в функциональном жанре плаката и в этом качестве исчерпала себя уже в те застойные времена, когда исправно появлялась в праздничных телесетках к 8 Марта или ко Дню Победы. Сравнение с плакатом напрашивается само собой. Грим Веры Марецкой, сыгравшей народную мстительницу Прасковью Лукьянову, буквально повторяет знаменитый графический образ Родины-Матери, зовущей своих сынов под ружье. Те же скорбные складки у рта, та же прядь, выбившаяся из-под темного платка. Те же траурные одежды, внятно отсылающие к символике народной трагедии. В соответствии с мифологией 30-х годов, героиня Марецкой олицетворяла женское начало советской коллективной души, вступившей в величественный союз с отцом-основателем и осенившей тем самым идеологию символикой кровного родства.

Нетрудно различить в фильме Эрмлера типические образы тоталитарной эстетики. На новом социальном материале Прасковья Лукьянова продолжила ряд гомункулусов — женщин-гражданок. Ряд, где певучие озорницы Любви Орловой соседствовали с бой-бабами Марины Ладыниной и сыгранной той же Марецкой членом правительства Соколовой. Но если первая надолго воплотила всенародный секс-символ, а вторая претендовала на роль напарницы и подружки, то за Марецкой укрепилось амплуа матери и жены. И именно ей досталась скорбная вариация мифа — пожертвовать своей мирской семьей и обрести новое родство в пастве народных мстителей. «Новых детей» Прасковьи, юных партизан Феньку и Сеньку, не случайно сыграли суперхарактерные Лидия «Шурочка» Смирнова и вечный Гаврош советского кино Петр Алейников — народные герои, обретшие в ее лице мать-воительницу и командиршу.

Словом, все в фильме разыграно по канону. Все, но не до конца. Появившаяся в середине 1943 года картина Эрмлера демонстрирует еще и характерную поправку к нормативам Большого стиля, чей величественный фасад изрядно пострадал в пламени военного пожара. Благодаря Александру Тимофеевскому читатели «Ъ» знают теперь, что Большой стиль зиждется на полном совпадении реального и идеального, на великом тождестве жизни и искусства. Подобное равенство в очередной раз было достигнуто в культуре сталинского «золотого века», успешно сводившего идеологию к мифологии, трактуя их в формах самой действительности.

Война, хоть и объявленная Великой и Отечественной, принесла настоящую смерть и потребовала реальную, а не идеальную жизнь. Соответственно изменился и соцзаказ. Глядя фильмы военного времени, легко увидеть, что губительный для Большого стиля «поворот к человеку» впервые случился именно тогда, а не в эпоху хрущевской оттепели, как следует из официальной версии нашей психологической истории. К индивидуальному сознанию апеллировала и табуированная прежде жгучая мелодрама — *Жди меня*, и авантюрно-приключенческий *Секретарь райкома*. В том же, что и *Она защищала родину*, 1943 году появились *Два бойца* Леонида Лукова с первым советским шансонье Марком Бернесом. И напевал он в перерывах между боями не официальную «Священную войну», а полублатные «Шаланды, полные кефали...»

Фридрих Эрмлер показал еще один путь вочеловечивания правящей доктрины. «Действительность стала много страшнее любого, даже лишнего вкуса воображения», — годом раньше написал в дневнике Александр Довженко. То же случилось и с Большим стилем, в годы войны принявшим в себя неслыханную меру жестокости и натурализма. Весь мир содрогнулся, увидя, как по снегу ведут на казнь босую партизанку в *Радуге* Марка Донского. Центральные газеты публиковали крупный план только что вынутой из петли Зои Космодемьянской. «Если немца убил твой брат, значит брат, а не ты солдат!» — восклицал Константин Симонов еще до того, как вся страна заучивала наизусть его знаменитые «Жди меня...»

Взывая к личности, время опиралось уже не на идеологию, а на физиологию, на шоковый эффект, на индивидуальную ненависть. Фридрих Эрмлер шагнул за болевой порог едва ли не дальше других. Завтра днем следует включить (или, наоборот, выключить) телевизор, помня о том, что *Она защищает Родину* содержит один из самых жестоких кадров советского кино: крошечный младенец под гусеницей фашистского танка. Это было снято за сорок лет до климовских *Иди и смотри*. Снято за пределами всякой эстетики, с твердым пониманием, что, увидев такое, любая мать и на экране, и в зале возьмется не за «Краткий курс истории ВКП(б)», а за топор — вечный спутник кровавого русского индивидуализма.

Времена меняются. То, что некогда было руководством к немедленному действию, допускается в сферу авторского самовыражения (в этом легко убедиться в ближайший вторник, посмотрев хотя бы полчаса из *Иди и смотри*). И Родина, которую защищала Прасковья Лукьянова, вот уже несколько лет пишется со строчной буквы. Не берусь потому судить, стоит ли смотреть в выходной старую картину Эрмлера. Вероятно, все-таки стоит. Хотя бы для того, чтобы знать, как легко мотив личного мщенья переходит в разряд тотального мифа.

ЗАГРАНИЦА, КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ

1.

Отпевая вместе с Эльдаром Рязановым «Русь улетающую», Татьяна Москвина замечательно написала в одном из прошлых «Сеансов»:

«Больше никогда не будет ни старых большевичек,
ни художниц-нонконформисток, ни полковников, бравших Мудацзян,
ни обкомовских матушек, ни бедных евреев-отказников со скрипочкой
в ручках».

Список можно продолжить.

Никогда больше на нашем экране не появятся прогрессивные западные журналисты с усталыми глазами и их продажные коллеги с беспокойной совестью, антифашисты в сувенирных беретах и экс-узники концлагерей, поднимающие пронумерованные руки в интернациональном приветствии «рот фронт!»... Никогда больше мы не увидим льстивых дипломатов-шпионов и сильно декольтированных шпионок, влюбчивых парижанок в пальто из кожзаменителя и американских конгрессменов в чешских галстуках... Не будет больше Лондона, снятого во Львове, и Вильнюса, загримированного под Берлин, пачек «Мальборо», набитых «Космосом», и баночного пива, которое редко открывали в кадре, потому что чаще всей группой открывали еще до съемки...

Ничего этого не будет, потому что, подобно Атлантиде, эта часть Западного Мира исчезла навсегда, будучи неотделимой от Руси Советской, фантомом обскурантистского сознания, политически откорректированным заповедником народных грез. Пропажа огромного региона с культурной карты мира прошла незаметно — ни до, ни после ни в одной стране Европы или Америки не влюблялись, не боролись за мир, не закуривали и не танцевали рок-н-ролл так, как в Загранице, созданной советским кино, в секретной республике, населенной прибалтийскими актерами и польскими актрисами.

К реальности эта призрачная область относилась с великолепным презрением. «Для русского человека иностранец — прежде всего немец. А коли немец, значит — фашист!» — удачно имитируя интонацию литературной классики, говорил в застойные времена один мой знакомый. И был, безусловно, прав. Явленная в фильмах, Заграница исподволь воспитывала в советском человеке ненавязчивый комплекс полноценности. Что ни говори, а немца мы побили в его собственной берлоге. И, завидуя по мелочам человеку заграничному — его замшевой куртке, его

смело накрашенной любовнице, его возможности, не напрягаясь, взять авиабилет в любую точку земного шара и позвонить по телефону из любого бара или кафе, мы понимали: в чем-то главном этот человек ущербен и обделен. И он подтверждал это своим умилительно-ломаным русским языком, своей полудетской верой в демократическое устройство жизни и полной готовностью воплотить лучшие черты характера на очередном витке советско-заграничной дружбы.

Западный человек годами был для нас романтическим человеком. В нем овеществлялась молекулярная бытовая свобода: он не стоял в очередях, его не прорабатывали в месткоме, дружинники не стригли его слишком узкие штанины или слишком длинные волосы. Над ним, правда, царили спецслужбы. При необходимости они убивали. Но убивали, не унижая. На ночной улице, за ресторанным столиком, на парижской набережной. Нас самих в то время уже не стреляли, но измывались над нами предостаточно. И эта негласная альтернатива между свободой и смертью окончательно венчала концепцию. В игре экранной светотени мы были настоящими, а они — идеальными двойниками.

Они проживали за нас нашу лучшую и несбыточную половину. Вот почему всякий эксцесс, катаклизм, катастрофа там отзывались здесь с удвоенной болью. Невнятный по своим социополитическим истокам чилийский путч стал для нас неформальной драмой, во многом благодаря кадрам телевизионной хроники. Длинноволосые парни в расклешенных джинсах ползли вдоль тротуара, падали у стен, толпились посреди огороженного колючей проволокой стадиона... В ту пору патлы и ширина брюк были для нас выраженными элементами общественной фронды — сантиметры от колена или бедра олицетворяли суверенность личности. В свою очередь, заваривший кашу Пиночет причесывался с бриолином, носил военный мундир и прятался за темными очками (позднее наши масс-медиа приложили немало сил, чтобы не заметить эту униформу диктатора на большом друге Советского Союза товарище Войцехе Ярузельском). При такой расстановке сил результат был легко предсказуем. Безымянные чилийцы с телеэкрана сыграли за нас. Пошли (волосня против бритых затылков) на штыки. Встали (вольный стиль против ранжира) к стене... Выронили гитару из разможенных армейским прикладом рук. Когда же выяснилось, что замордованный путчистами Виктор Хара любил в свободное время наигрывать битлов, волна сострадательной любви окончательно вышла из берегов всякого здорового (*Это сладкое слово — свобода!*) суждения.

2.

Сложившаяся субординация Джекила и Хайда диктовала свои, порой весьма прихотливые, условия. Туда наш человек попадал с опаской. Проваливался, как Алиса в страну чудес. Его не оставляло и не могло оставить ощущение сбывшегося волшебства. Прямее всех на эту тему высказался в своих поздних фильмах

Владимир Наумов: по ту сторону границы возвращалось прошлое, отыскивалась забытая любовь (*Берег*). Там судьба не останавливалась перед таким балаганным фокусом, как подтасовка человеческих копий (двойная роль Белохвостиковой в *Тегеране-43*).

С другой стороны, зазеркалье таило множество подвохов и опасных ловушек, против которых не всегда срабатывало даже столь надежное заклятье, как поименное знание членов югославского политбюро или рост урожая в процентах против 1913 года (зачем еще, думаете, денно и нощно трудились зарубежные комиссии райкомов, как не за тем, чтобы проверить наше владение первичными навыками экзорсизма).

Империя точно чувствовала бытовую незащищенность своих граждан. Нечисть наваливалась в мелочах, затягивала, подминала, подвергала ужасному тесту на сбывшееся подсознание. Распространенный сюжет, согласно которому нашего человека совращают там, а расплаты требуют здесь, органично укладывался в фантазмагорию ночного кошмара, длящегося и после пробуждения. В этом смысле срединная часть «трилогии о резиденте» (где командировочного сначала искушают самой Эдитой Пьехой, чей эстрадный имидж годами поддерживал тайну «несоветской женщины», а потом выставляют счет на родине) с точки зрения зрительской идентификации почти буквально повторяет *Кошмар на улице Вязов*. С той лишь разницей, что обгорелый Фредди Крюгер залез в зрительскую подкорку из страшной сказки, а подлая агентша — из официальной идеологии.

В свою очередь, Западный Человек жил на нашем экране в двух основных ипостасях. В первой он значительно облегчал труд отечественных сценаристов, избавляя их от детальной разработки отрицательного персонажа. Шпион, диверсант, расист, консерватор, буржуй, цэрэушник или фашист, правый или левак, — был Плохим Человеком, чьи пороки априорно объяснялись профессиональным статусом или политической принадлежностью. К чести бывшего советского кино — оно редко унижалось до открытого национализма. Чаще всего прохвост щеголял гражданством Одной Западной Державы, без дальнейших уточнений.

Хороший Иностранец был не менее монохромен. Его главной задачей оставалось прозрение. И — через обретенный свет — переход от бесплотной романтической эманации к самозавершению. Понятно, что тень получала окончательный объем только на территории оригинала — отсюда часто подразумеваемый, а порой и открытый мотив стремления по нашу сторону границы. Зачем? Почему? Вспомним *Цирк* Григория Александрова. «Теперь понимаешь?» — вопрошает лучезарная Райка у марширующей рядом Марион Диксон. «Теперь понимаю!» — восторженно отвечает та. И этот экстатический возглас полностью исчерпывает ритуал мистического причастия, а заодно повисает долголетним эпитафием к психологической истории Иностранца в советском кино.

3.

От *Мистера Веста в стране большевиков* до *Цирка* и от *Русского вопроса* до *Европейской истории* дистанция большого идеологического размера. Формула корректировалась, снабжалась актуальными значениями, регулировалась в тон правящей концепции. От примитивно-агитпроповского «у них негров мучают, а у нас как-никак медицина бесплатная...» до масштабов планетарной катастрофы. Элитные представители нашей стороны (разведчики, дипломаты, торгпреды), действуя с целеустремленностью зрячих в слепом царстве, спасали их детсадовскую демократию от фатальных неприятностей — заговоров, вирусов, мировых войн. В последние десятилетия к делу подключились природные стихии. Наши люди ездили туда бороться с тайфунами и эпидемиями. Та сторона то и дело подкидывала неизлечимо больных (о, дивная Комаки Курихара, безотказный виктимный тип советского кино 70-х, хрупкая, как лепесток чайной розы, и проницаемая смерти, как бумажное окошко в бурю!).

Бинарность формулы, ее магическая альтернатива оставались, однако, прежними. Непроходимая граница разделяла миры, и эта табуированная черта опоясывала сознание даже тогда, когда оно вырывалось из-под контроля дряхлеющего «сверх-я» идеологии. Эпизод, надолго уложивший на полку панфиловскую *Тему*, замечательно иллюстрирует высоколобую вариацию мифа. Сцена прощания с «отъезжантом», добровольно отправляющимся в царство мертвых, решена в полном наборе вуайерских признаков. Христоподобный самоубийца и павшая к его ногам женщина увидены чужими глазами издалека, пойманы в случайном ракурсе, рассмотрены с поличным. В них есть напряжение того, на что нельзя смотреть и чего не положено знать (схожим образом, через череду опосредующих предметов, режиссеры перестройки будут снимать сексуальные сцены).

Снимая отъезд, Панфилов снимает смерть. Пускай и высокую, добровольную, жертвенную (отсюда и внятная христианская цитата). Но по каким бы резонам жертва ни состоялась, из мира теней нет обратной дороги. Проводы туда суть похороны заживо и наяву. Эвридика меняется местами с Орфеем. И Орфей уже оглянулся...

В данелиевском *Мимино* миф повернулся низовым, «невсамделишным» ракурсом. Неверный жест телефонистки — и лубочный джигит прорывается аж прямо в Тель-Авив, болтает с «тем светом», где, оказывается, тоже живут грузины. Неофольклорный зачин легко формирует темную пропасть небытия, смеховой, наивный космос обнимает миры, сводит воедино жителей обоих «полуцарствий», но это вовсе не опровержение формулы, а подтверждение ее, формулы, безусловного существования.

Миф приручался, адаптировался, жил. «У него (нее) брат (муж) плавает», — говорили мы в застойные годы, интуитивно подразумевая даже не столько

товарные преимущества сертификатных чеков, сколько паром, рассекающий тяжелые воды Стикса, курьерскую почту между призрачными берегами... «В терпком воздухе крикнет последний мой бумажный пароход», — споеет потом «Наутилус», прощаясь с Америкой, а вместе с ней — со всем Западным Миром, частью несуществующей суши, окруженной священной водой.

Один из самых расхожих символов перестройки — мост. Где-то на поверхности новой идеологической доктрины предполагалось, что мы и они встретимся на середине и, обогатившись знанием друг о друге, разойдемся восвояси. Переправа, конечно, рухнула. Да и как могло быть иначе, если на randevу вызывались призраки, намагниченные антиподы?

Столь же бесславно закончилась короткая попытка показать миру жителей новой «потемкинской деревни». С нашей стороны потребовался цельный человек, готовый отрефлексировать свою мистическую половину без суеверных страхов и причитаний. *Рейс-222* Сергея Микаэляна, наспех заgrimировав действительный случай, рискнул обвинить идеологию. Муж просит политического убежища. Жена хочет домой. Самолет маринуется на взлетной полосе, а тем временем идет напряженная политическая игра в верхах; игра, где ставкой выступает, так сказать, «ячейка общества» (ясно, почему именно она. Ячейка-то двойная — муж и жена. Стало быть, опять половинки). Вывод прост и бестолков: нельзя, дескать, разбивать живых людей на игровые поля, даже если это советские люди. Цельным должен быть человек. Независимым и свободным.

Это, конечно, чушь. Пропустим общее рассуждение о том, что постылая клетка несвободы при ближайшем рассмотрении оказалась для многих внутренним костяком, опорой, конструкцией. Куда интереснее проследить за самовоспроизводством мифа, выпущенного на волю и зажившего новой, неидеологической жизнью.

Вот, например, мелодрама *Шереметьево-2* (сравним название с *Рейсом-222* и убедимся в том, что прежний водный транспорт сменяется более оперативным авиационным). Он решает уехать. Она — нет. Изошрившись, он подстраивает криминальную ситуацию и убеждает бежать от ужасов грядущего беспредела. Изнемогая, она соглашается, но тут в ее жизнь входит Главное... Художник, мыслитель, атлет, обеими ногами стоящий на родной земле. В финале он бросается в погоду, но поздно — таможенная стойка навеки разделяет едва нашедших друг друга влюбленных.

Очевидно, Заграница здесь фигурирует всего лишь в качестве жанровой функции. Мог быть Северный полюс, мог и Сатурн — в конце концов, не все ли равно, куда исчезает любовь, коль скоро ее главная задача исчезнуть. Любопытно другое. Уехать уже можно. Но уехать без риска стать беспросветным злодеем, разлучником, доверенным лицом тьмы еще нельзя. И формула двух миров вовсе не распадается, а только совершает полный оборот вокруг собственной оси. Здесь почва

уходит из-под ног. Флер тамошнего существования вдруг оборачивается зримой реальностью.

Что остается нашему человеку? Прежде он чувствовал себя особенно полноценным, зная, что его идеальная половинка роскошествует где-то за бугром. Он лежал мечту о себе самом, каким он мог бы быть, пестовал ее, как оранжерейный цветок, как нежное дитя (назовем вещи своими именами — в конце концов, наше высокомерие к загранице было мудростью взрослых по отношению к очаровательным, но малость безмозглым детям). Приезд тамошнего человека сюда отмечался бурной акселерацией. Персонаж рос на глазах, буквально взрослел. Перестройка заставила уверенного в себе получеловека называться недочеловеком. С некоторых пор маршрут диаметрально поменялся. Не они к нам, а мы к ним поехали добирать собственные человеческие кондиции.

В очень обаятельном, странном и неудачном фильме Сергея Юрского *Чернов*. *Chernov* поездка заканчивается трагически. В своей непотревоженной, неразворошенной, получеловеческой жизни Чернов счастлив и адаптирован. Отчасти и потому, что полноправно владеет мечтой о себе, одетом в белый костюм и путешествующем без видимой цели. Действительность вполне заменяется суррогатом — роскошным макетом железной дороги, который Чернов любовно дополняет новыми и новыми деталями и подробностями. Путь в заграницу реальную лежит через предательство мечты. Продав чудо-игрушку, Чернов едет за кордон, туда, где бродит его двойник *Chernov*. Туда, где сложная и изменчивая траектория воплотившейся иллюзии в конце концов вышвыривает его из гостиничного окошка...

Здесь названа первая буква поменявшегося имени. Печальная притча Юрского посвящена самоидентификации, то есть, на уровне формулы, свиданию с собственной отчужденной ипостасью. Естественно, интеллигент, заплутавший в подвалах вымысла, испытания не выдерживает, гибнет. Свобода втягивает его в центростремительную забаву, где право выбора есть только у двойника. Чернов-настоящий к такому не готов и, как и положено новобранцу, списывается в первом же бою. Есть, правда, возможность сдаться. Но провидческая печаль фильма Юрского как раз в том и состоит, что «та сторона» пленных не берет. И в подранках не нуждается.

Герой *Паспорта* Дanelии оказывается покрепче. Его предшественник из *Мимино* всего лишь слышал жителей того света. Он же посетил Зазеркалье лично и заодно пережил обряд сказочной инициации. Преемственность на уровне культурного героя тут несомненна, но прежний наивный космос уже не тот. В былые времена он полностью искупался родством, общностью, родом. Грузин — он и в Израиле грузин... В *Паспорте* миры развалены, кровь поделена и обесцвечена. На карусели перевернутых миров легко балансирует только комическая тень героя, сменившая судьбу на справку об освобождении и тасующая подданства, как меченые тузы в колоде (Янковский играет *Ностальгию* наоборот, но это не очень смешно).

У каждого класса свой миф. То, что для слабогрудого умника Чернова смертельно, — народу ничего себе, переносимо. Сколько бы ни шпыняла фортуна заблудшего кацо (оценим иронию режиссера: он снимает француза в роли грузина, уехавшего по еврейской визе), итог процедуры все равно не в погубившей Чернова персональной тождественности. Миновав лабиринты новейшего Вавилона, пройдя огонь, воду и медные трубы, герой мудреет общинным разумом и обретает статус заслуженной полноценности. Только зачем? В финальном кадре *Мимино* потертый вертолет обоими колесами крепко стоял на родной земле. Битый-перебитый мытарь из *Паспорта* форсирует пограничную реку, чтобы положить на чужую могилу обручальное колечко — символ вечного и бесполезного возвращения.

4.

При социализме за кордон отправлялись либо лучшие, либо всем миром. Стремления одиночки и коллектива совпадали: и Штирлиц, и массовки *Освобождения* избавляли народы Европы от коричневой чумы. И наоборот — тамошние резиденты использовали ошибки отдельных граждан для покушений на целое. Перестроенная свобода выезда предоставила право самостоятельного решения, но при условии заложника-гаранта. И в *Чернове*, и в *Паспорте* присутствует мотив двойника, оборотня, буквальный телесный самоповтор. Брат-полукровка у Дanelии или иноязычный однофамилец у Юрского. Они провоцируют сюжетный зачин, под их именами герои путешествуют через страну чудес, они, будто шпионская легенда, прикрывают ментальные координаты международных роуд-муви.

Двойник есть и в *Предсказании* Эльдара Рязанова. Судьба возвращает пожилому литератору самого себя, помолодевшего и готового к отъезду. Не обладая мудростью оригинала, дубль всячески подчеркивает свое биологическое превосходство, силу и зрелый космополитизм. Истина, впрочем, торжествует. Пуля, назначенная старому, сражает молодого. Летят по двору чистые листы ненаписанной рукописи. Убитого жалко, но не очень, потому что все, что он мог бы сочинить в своей предполагаемой жизни, уже сочинил или еще сочинит выживший.

Псевдоромантический конфликт решен режиссером с прицелом на лирический эпос (последнее следует понимать не уничижительно, а буквально. В конце концов, эпос есть эпос, и Рязанов один из поздних его рапсодов). Старость и молодость — два шифра, два образа «Руси улетающей». Только одни стремятся в «небеса обетованные», а другие в заморскую эмиграцию. Но там, по ту сторону, — небытие, мрак и пустошь. Ветры оттуда иссушают витальную силу родной земли — не случайно в *Небесах обетованных* главной заморской угрозой был завод по производству презервативов, а в *Предсказании* невыраженная конкуренция между двойниками, так или иначе, подразумевает спор о мужской потенции. Прямая психоаналитическая символика неудивительна для коллективной души, избравшей

своей победоносной эмблемой фаллический контур межпланетной ракеты. Неудивительна она и для Рязанова, до самого конца разделившего иллюзии воспетой им общности, еще недавно именовавшейся Великим Советским Народом. Хотя порох в пороховницах, безусловно, есть. Девушку из сберкассы, доставшуюся герою в качестве награды за мужество и патриотизм, у Рязанова играет французженка.

Итак, с одной стороны, поиски «заграницы» чреваты самопознанием. С другой — прояснением неких объективных ценностей. Былая Заграница потеряна навсегда, возврата нет. Туманные бухты мертвого моря сменились вульгарной таможенной стойкой, голоса усопших — объявлением об авиарейсе, а мистический двойник — фотографией в загранпаспорте. Раньше гонялись за идеалом, теперь — за реальностью. Раньше за мечтой, теперь — за доказательствами жизни.

Остап Бендер, каким его показал Василий Пичул в *Мечтах идиота*, хамски огрызается на оба маршрута. Его любимый народом литературный прототип со вкусом лелеял мечту о Рио-де-Жанейро, южном городе с пальмами и мулатками. Его экранный предшественник из *Золотого теленка* Швейцера знал толк в красоте самообмана. И если не стремился непосредственно в Рио, то уж точно боготворил идеализм собственного стремления. Бендер Пичула и Крылова, толстый, сквернословящий, необаятельный и неопрятный, озабочен более прагматической целью — разрушить миф о самом себе, великом комбинаторе и великом утописте. И попутно низвергнуть главный смеховой авторитет советской эпохи. Собственно, за границу этот Бендер стремится не особенно. Он проигрывает вариант вскользь, мимоходом, однако именно в этом быстро отвергнутом видении возникает прямая отсылка к шестидесятилетней экранизации. Точно так же экран вдруг теряет глубину, точно так же на условно-плоском горизонте вырастают туго подпоясанные исполинские фигуры. Но если Бендер Юрского в пылу схватки азартно атаковал экран, адресуя свои «прямые» и «боковые» всему миру, то у Пичула пограничники быстренько всаживают в лоб нарушителю полновесную пулю и, обчистив труп, деловито его поджигают. И заграница впрямую оборачивается мифом о загробной жизни.

5.

О том, что надо жить здесь, постсоветское кино догадалось не так давно. А догадавшись, тут же опробовало несколько вариантов реанимации. Оказалось, что пока грезишь звездно-полосатым раем, все главное — дружба, счастье, предательство, слабость и сила — происходит с тобой здесь. И настоящую инициацию переживешь не на берегу Гудзона, как думал с детства, а в полутемном кабинете гэбэшного следака, поставив подпись под компроматом на друзей. И полетишь за это в Америку. И, вопреки мифу, окажешься там к месту. Только сам себе уже будешь не к месту, потому что ослепительный образ будущего навеки останется в неоцененном вовремя прошлом.

Стилистика ретро всегда подразумевает повторный роман с полузабытыми возлюбленными. *Русский регтайм* Сергея Урсуляка ищет любовь там, где еще пару лет назад царили только издевка и злоба. Клеш от пояса, Джо Дассен, воротник «собачьи уши»... Москва, *Романс о влюбленных*, ВИА с гремющей духовой секцией... «Союз-Аполлон» в еще твердой пачке... Папа, народный артист, декламирующий «Ленина и печника» после утренней опохмелки французским коньячком... Колорит времени написан в один слой, но густо. В мире ностальгического пастиша компромисс обезболен, прикрыт романтической дымкой воспоминания, так что даже угрозы гэбэ звучат как текст ретро-шлягера. Всего этого не было, но это было, как была великая эпоха трех советских мушкетеров. И один из них принял гвардейский плащ из рук Ришелье. Что с того? Пора, пора, порадуемся!.. Salut, c'est encore moi... Чтоб тебя на земле не теряли, постарайся друзей не терять!

Тень Дюма-пэра витает над фильмом Урсуляка не вдруг. Для нескольких советских поколений авантюрная канва знаменитого романа упоительно шифровала антитезу между светской и духовной властью, королем и кардиналом, романтикой долга и секьюрити. Мушкетеры служат Франции, но плюют на ее неформального лидера. Прикрывшись постмодернистской амнезией, *Русский регтайм* находит смысл в минувшем, очевидно проецируя его в будущее.

Инициация на своей территории происходит в мелодраме Дмитрия Астрахана *Ты у меня одна*. Вернее, как и в *Русском регтайме*, здесь правильнее говорить не столько о посвящении, сколько о возрождении. От перестроечного кошмара пробуждается наш (даром что живет в эпоху конверсий и ваучеров) мужчина. Мэ-нэ-эс, боксер, вечный студент, властелин хрущобы... «Старый советский», со всех сторон обложенный «новыми русскими», вестниками заграницы в наших, так сказать, домашних пределах. Но никакая заграница не способна купить любовь. И никакие виллы в Майами, пиджаки от Валентино и длинные черные автомобили не символизируют чувства, коль скоро его нет...

Любовный треугольник у Астрахана заявлен через возвращение оттуда. Отвергнутая, уехавшая, вскормленная на тамошних хлебах пацанка является во всем блеске совместного предприятия, чтобы увезти своего «дядю Женю» в заморский Эдем. Нетрудно разглядеть здесь скорректированный былым «совком» сказочный канон. Обычно рыцарь отправляется за три моря, чтобы завоевать сердце капризной принцессы подвигами и богатыми подарками. Часто, в поисках особо почетных приключений, он добирается и до «того света» (читай — в «заграницу»). Советский кодекс куртуазного поведения предписывал поступать наоборот: сильные женщины сражались за сердца томных мужчин, изнуренных «осенними марафонами» и объевшихся «зимних вишен». Заигрывая с архетипом массовой души, Астрахан и его драматург Олег Данилов расположили силовые линии жанра ретроспективно. По существу, мелодраматический эффект фильма эксгумирует

расклад советского «серебряного века», когда строительницы коммунизма останавливали бег зарвавшихся коней и выносили похмельных избранников из горящих изб. Здесь, правда, «строительница капитализма», представительский «мерседес» с охраной и в перспективе — высотная застройка крупной западной столицы. Но наш принц, зимний... как образуется мужской род от «вишни»?.. предпочитает остаться в собственном запущенном королевстве. Ты у меня одна! Кто одна-то? Жена или родина? Обе они, впрочем, женского рода.

Любовь и родина соперничают и в душе героя *Окна в Париж* Юрия Мамина. Легкомыслие художника и ответственность интеллигента соединены в профессии — герой учит музыке. Условность коллизии искупается изяществом приема. Прямо из загаженной питерской коммуналки можно попасть в Париж, столицу любви и искусств. Одни тащат оттуда барахло, другие корешатся с местными коммунистами, третьи закидывают удочку в воду Сены. Оставим на совести режиссера этот сатирический срез современного общества — в конце концов, сцена, где музыкант-невозвращенец, сладко посетовав о милой отчизне, вдруг видит себя под тенью имперского памятника, с исчерпывающей полнотой демонстрирует конец российской «ностальгии по неувиденному». Эта сцена явно лучшая в фильме. А худшая — та, где другой музыкант по-брехтовски обращается с экрана к современникам и потомкам с призывом строить счастье на родной земле. Этот правильный, в сущности, лозунг сознательно прорывает художество, условность, игру. Он пока еще в стороне, на некоторой публицистической дистанции. Рискну предположить, что чем скорее эта дистанция сократится, тем скорее мы перестанем вздыхать о былой «загранице», потерянной вместе с другими иллюзиями. И займемся чем-нибудь более подходящим, чем вздохи по безвозвратному.

УЗНИК ЗАМКА К.

С именем Кафки связывается одна из самых живучих художественных традиций XX века: обыденная фантасмагория. Тщедушный канцелярист из Праги описал повседневную двойственность мира как неумолимую всепроникающую логику абсурда. Это открытие, словно специально сделанное для кинематографа с его способностью показывать ирреальное реальным, никак или почти никак не отразилось в экранизациях прозы самого Кафки. Ни гениальный *Процесс* Орсона Уэллса, ни образцово-постмодернистский *Кафка* Стивена Содерберга так и не проникли до конца в душный мир писателя, герой одного из самых известных рассказов которого, превратившись в насекомое, пугается не столько перемены собственной участи, сколько того, что не сможет вовремя явиться на службу.

Алексей Балабанов выбрал как будто третий путь. Или наоборот – третий путь выбрал Алексея Балабанова. Очевидно, что для 35-летнего режиссера, чье поколение возглашало на ночных кухнях людоедский лозунг «Мы рождены, чтоб Кафку сделать былью!», творчество писателя (квалифицируемое в мировой практике по самым разнообразным эстетическим позициям) раз и навсегда связалось с абсурдизмом. Абсурдизм же был для нас явлением по преимуществу общественным. Оттого и полные экзистенциальной тоски черные кафкианские притчи мы переадресовывали миру в узко взятом ракурсе социального устройства, в категориях личности и системы, принуждения и свободы.

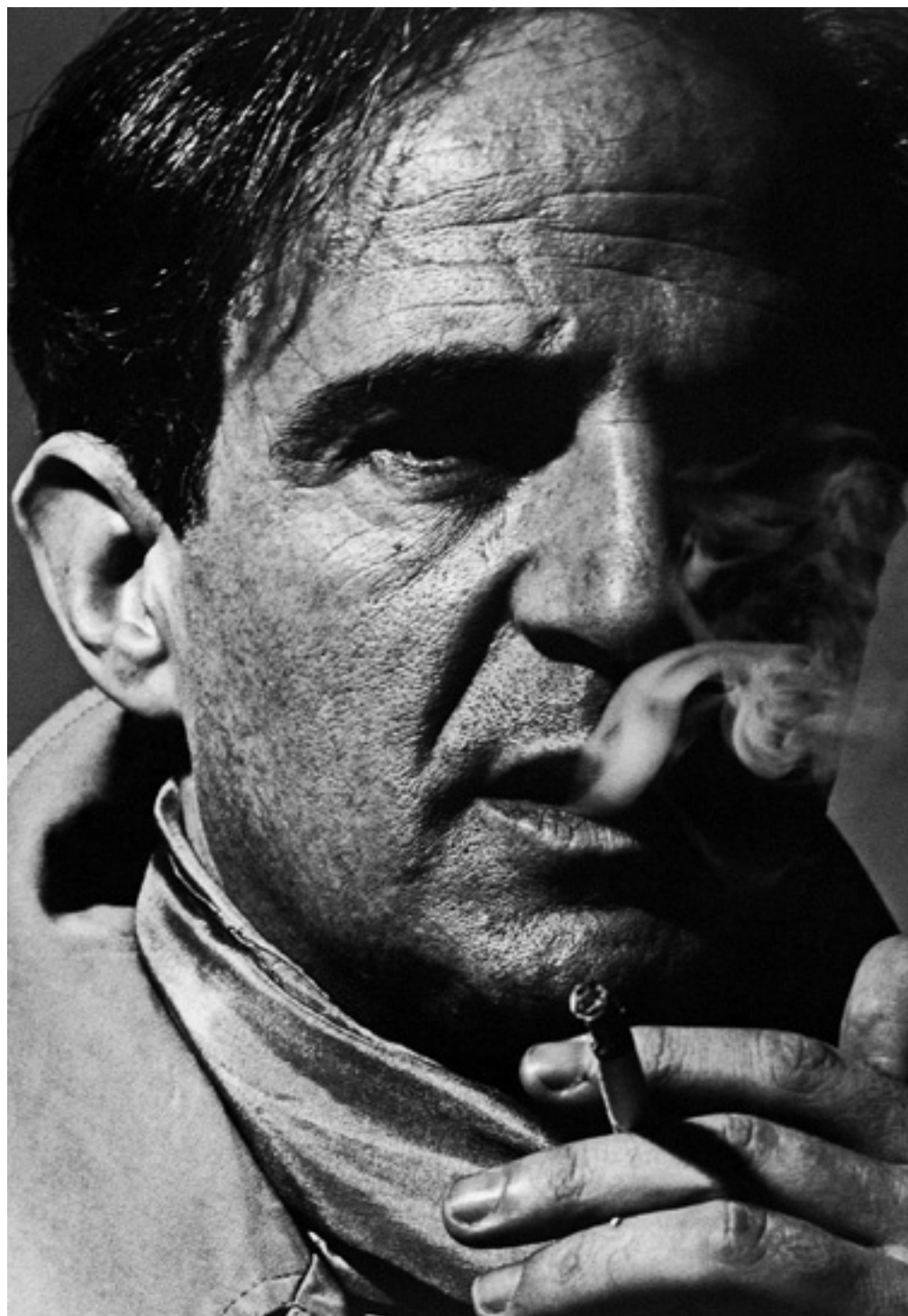
В *Счастливых днях* Балабанов заметно отступил от традиции. Черно-белая картина, удачно выделившая неоэкспрессионистскую тональность в патентованной ленинградской киночернухе, показывала пустой город, нежилые дома, заброшенные квартиры. И хотя Он и Она носили подчеркнуто русские имена, а за руинами полумертвого мегаполиса отчетливо угадывался модный в ту пору «декаданс белых ночей», трагикомедия одиночества происходила «везде и всегда», в неантагонистическом пространстве всемирного упадка. Меланхолическая интонация пробуксовывала лишь в разговорах, что для стильного кинодебюта было, в общем, простительно. Настолько, что мало кто вспомнил: замаскированный беккетовский оригинал только из разговоров и состоял. Авторская ремарка предписывала герою не вставать со стула, а героине все глубже проваливаться в песок, символизирующий, в свою очередь, толщу времен.

То, чего избежала героиня балабановской версии *Счастливых дней*, случилось с новым фильмом режиссера. За вычетом «кодака» и «долби»-звука так или почти так должна была бы выглядеть экранизация Кафки, если бы она чудом состоялась

в советском кино двадцатилетней давности. То есть в эпоху, когда незлобивому ма-разму системы сопротивлялся малый джентльменский набор из Востока, Брейгеля-мужицкого, физиогномики психбольных и выданных из «Иностранки» «Носорога» и «В ожидании Годо». Когда граждане, счастливо избавленные державой от саморефлексий, возводили на космологический уровень с ней, державой, раздраженное несогласие.

Герой Кафки состоял из сплошных рефлексий. Поэтому он страдал. Герою Балабанова страдать некогда: он сражается. У Кафки заурядный землемер К. не имел ни имени, ни лица — герой Балабанова похож на Преснякова-младшего и означает свой временный компромисс с системой потерей имени, а значит, и себя. Роман Кафки обрывается на полуслове. В финале *Замка* Балабанова герою, уже готовому раствориться в толпе недочеловеков, достается исполненный веры взгляд маленького мальчика. Того самого, которому кафкианский землемер всего лишь обещал подарить тросточку с красивым узором. И того самого, кого балабановский персонаж собирался выучить драться на палках и кому посулил стеклянную пуговицу — привет от Тома Сойера, чей подростковый оптимизм значительно ближе экранному *Замку*, нежели вневозрастное отчаяние его собственного литературного первоисточника. Кафка написал притчу об отчуждении, Балабанов снял притчу о свободе. Методом простого сравнения находим искомый результат. Отчуждение и есть свобода. Эта инфантильная сентенция, определившая фрондерский этикет нескольких советских поколений, всплывает сегодня всякий раз, когда речь заходит о художественном опредмечивании инобытного, фантастического, «другого», превышающего меру материального противостояния (в качестве примера достаточно вспомнить печальные итоги многочисленных экранных и сценических толкований Хармса).

Балабанов сделал искреннюю картину. Художник Владимир Карташов любовно населил ее штучным реквизитом. Операторы Сергей Юриздикский и Андрей Жегалов продемонстрировали высокую пластическую культуру, а композитор Сергей Курехин доказал, что способен не просто перекомбинировать ноты классических шлягеров. Но общее детище этих талантов не поднялось выше трех давно высохших сосен. За одним стволом прячутся персонажи Брейгеля (мог быть и Босх, мог и Сальвадор Дали). За другим примостился Восток, подаривший деревенскому старосте внешность Болота Бейшеналиева. За третьим вершится бюрократическая мистерия. А над всем высится замок. У Кафки он был невзрачен и обшарпан. У Балабанова пропущен через цитату из Тарковского — через «зону», «мыслящий океан», присвоенные все той же джентльменской мифологией интеллектуального застоя.



ФРАНСУА ТРЮФФО — ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ЛЮБИЛ ФИЛЬМЫ

Франсуа Трюффо дебютировал в режиссуре фильмом *400 ударов* (*Les quatre cents coups*). По-русски это звучит почти как название боевика, хотя во французском оригинале отсылает к известной присказке, похожей на наши «огонь, воду и медные трубы». Другого имени у этой истории воспитания чувств быть не могло — Трюффо сам считался трудным подростком, скрывавшимся от мира в искусственной темноте кинозала. Быть может, поэтому свою самую исповедальную картину он назвал *Американская ночь*, вынеся в заглавие технический термин, обозначающий съемку ночных сцен при дневном освещении. Для Трюффо этот нехитрый трюк навсегда остался метафорой кино и одновременно метафорой собственной жизни.

В кино он сразу заговорил от первого лица. Он назвал своего экранного двойника Антуан Дуанель и на целых двадцать лет отдал эту роль Жану-Пьеру Лео, придумывая для него все новые и новые истории, заставляя влюбляться и изменять, обзаводиться семьей и переживать душевные кризисы. За *400 ударами* (1959) последовали *Антуан и Коlette* (1962), *Украденные поцелуи* (1968), *Семейный очаг* (1970), *Ускользающая любовь* (1979). За два десятилетия отношения автора и сюжета переросли форму кинодневника. Настолько, что злые языки до сих пор утверждают: позвав Лео сыграть жениха героини *Последнего танго в Париже*, Бертолуччи задумывал злую пародию на самого Трюффо. И наделил поэтому его «альтер-эго» чертами вуайеризма, истинно режиссерской болезни, чьими симптомами является абсолютный приоритет кино над реальностью.

Если карикатура и входила в замыслы Бертолуччи, то получилась она совсем непохожей. Трюффо принадлежал к поколению «новой волны», к знаменитой генерации журнала «Cahiers du cinéma». К тем, кто узнавал жизнь не на улице, а в синематеке и мог бы заменить автобиографию перечнем любимых режиссеров. К тем, кто знал о кино все или почти все, а потому напикивал собственные работы цитатами из киноклассики. Однако в ряду ровесников Трюффо занял особое место. Он не ушел, подобно Годару, в саморазрушительную алхимию и не разменялся, подобно Клоду Шабролю, на авторскую отделку псевдоинтеллектуального ширпотреб. Он жил фильмами, доверяя экрану только то, что пережил или хотел бы пережить в действительности. Вслед за соратниками по «новой волне» он верил, что одно движение камеры или монтажная склейка способны поведать об авторском мировоззрении куда больше, чем сотни слов, вложенных в уста персонажей, однако сам предпочитал рассказывать простые истории, подчиняя технику съемки череде мимолетных впечатлений. Двадцать лет он переделывал настоящего Жана-Пьера Лео в не менее настоящего

Антуана Дуанеля, но в *Американской ночи* показал, как жгучая киномелодрама исподволь прорастает в житейские отношения разыгрывающих ее исполнителей.

Своими учителями Трюффо часто называл столь непохожих друг на друга режиссеров, как Альфред Хичкок и Жан Ренуар. Вслед за Хичкоком он знал конструирующую силу киноизображения, вместе с Ренуаром безраздельно доверял непринужденному потоку реальности. Пересматривая сегодня фильмы Трюффо 60–70-х годов, легко заметить в них посвящения любимым наставникам. По-ренуаровски сделаны фильмы о Дуанеле — *Нежная кожа*, *Карманные деньги*, где трагикомические коллизии выведены из-под спуда всякой моральной оценки. Тень Хичкока витает над *Стреляйте в пианиста*, *451° по Фаренгейту*, *Сиреной* с «*Миссисипи*», *Новобрачная была в черном* — авторскими признаниями в любви к жанровому кино. Не все здесь равноценно. Сейчас, например, уже ясно, что ревизия «черного фильма» в *Новобрачной...* или эксперимент с психотриллером в *Сирене* с «*Миссисипи*» принесли довольно средний художественный результат. Но кто знает, не сыграй Катрин Денев хичкоковскую блондинку в *Сирене*, стала бы она Марион Штайнер из *Последнего метро* — позднего шедевра режиссера, примирившего жизнь и искусство в любимом им жанре драматической комедии.

На первый взгляд, любовный треугольник *Последнего метро* чудовищно аморален. Пока муж и режиссер прячется от фашистов в подвале собственного театра, жена изменяет ему с актером-партизаном. Не менее «безнравственна» история, рассказанная в *Соседке* — рецидив полузабытой страсти доводит любовников до двойного самоубийства. Смертельным выстрелом завершается love story в *Нежной коже*. Падает в реку автомобиль, на котором Джим увозит жену от своего верного друга Жюля (*Жюль и Джим*). Одинокая свеча теплится в память об умершем герое *Зеленой комнаты*. «Где кончается кино? Где начинается жизнь?» — часто спрашивал Жан Ренуар. «Фильм это не кусок жизни, а кусок торта!» — утверждал Альфред Хичкок. Трюффо ответил обоим. В его фильмах страдают и умирают по-хичкоковски парадоксально и по-ренуаровски обыденно. Как в кино. И как в жизни. В финале *Соседки* закадровый голос монотонно читает полицейский протокол о смерти любовников. И наоборот — запутанные отношения героев *Последнего метро* разрешаются в репликах разыгранной ими пьесы, которая, в свою очередь, есть не что иное, как диалог, сочиненный Трюффо для *Сирены* с «*Миссисипи*». Авторские отсылки отмечают этапы ушедшей жизни, жизнь переходит в фильм, а фильм бесконечно длится вместе с судьбой автора.

Франсуа Трюффо дожил только до 52 лет. С его смертью закончился один из самых замечательных периодов кино. Фильм длиной в четверть века, соединивший феерию реальности с волшебными уловками экрана.

«Ъ». 1994. 10 сентября. Статья написана к ретроспективе фильмов Франсуа Трюффо в московском Музее кино.

КИНО, КОТОРОЕ МЫ ПОТЕРЯЛИ

На фоне крушения социализма гибель советского кино выглядит как будто не слишком значительной. И напрасно. Во-первых, потому что за 100 лет существования кинематографа 70 у нас пришлось на советское время. А во-вторых, потому что сама, будучи явлением иллюзорным, ушедшая эпоха полнее всего выразила себя на экране, воплотившись в уникальном наследии, равных которому не было, не могло быть и теперь уж точно никогда не будет.

«Важнейшим из всех искусств для нас является кино». Эти ленинские слова еще недавно украшали фасады многих кинотеатров страны. Вряд ли вождь догадывался, что, обронив фразу в полуофициальной беседе, он сформулировал один из самых живучих законов нарождающегося строя. Масштаб провидения станет ясен, если, прочтя лозунг дословно, ответить на вопрос: для кого «для нас?» «Мы» здесь, конечно, не зрители, не люди и даже не народ. «Мы» — это власть, задавшаяся целью до основания перепахать толщу массовой души и засеять ее новыми обрядами и ритуалами. Кино оказалось удивительно созвучным революции. И здесь и там сбылась утопическая мечта русской философии о «соборности». И там и здесь обнаружилась редкая, почти шаманская сила завораживать толпу несуществующим, менять и даже творить коллективное бессознательное.

Социальный заказ не всегда согласуется с искусством. Совпадения же иногда рождают шедевры. Уникальность советского кино состоит в том, что, проводя в жизнь концепцию властей, оно создало абсолютно законченную картину мира, где были свои боги и герои, свои творцы и свои гиганты, где фундаментальные мифы не исчезали, а модели, старились и вновь рождались вместе с очередным поколением, определяя ему допустимую меру мировидения. Менялись имена и стили, мифологический полуфабрикат то нагревался в пламени военного пожара, то дрейфовал на водах хрущевской оттепели, то поворачивался по ветру, дунувшему из-под приоткрытого железного занавеса. Обращался к «человеку» в краткие периоды послаблений. Или менялся пропорционально закручиванию гаек.

Расчистка культурного слоя заняла бы слишком много времени и дала бы простор слишком смелым ассоциациям. Не надо, впрочем, копать очень уж глубоко, чтобы понять, что знаменитый райзмановский *Коммунист* есть не кто иной, как растрепанный и очеловеченный либеральными 60-ми *Великий гражданин*. Что брежневское *Освобождение* отличается от сталинского *Падения Берлина* только размерами и количеством фигур, посредством которых война разыграна, как шахматная партия. Что стопроцентно советский *Член правительства* и стопроцентно голливудская *Москва*

слезам не верит предлагают одну и ту же вариацию мифа о позитивной социальной действительности, а гиньольный плакат *Она защищает Родину* и изысканно-барочный *Иди и смотри* аранжируют одну и ту же тему святого отмщения. Все это можно и должно назвать тоталитарной эстетикой, если понимать тоталитаризм не как пере-клеиваемый идеологический ярлык, а как самодовлеющий художественный космос, пронизанный твердыми представлениями о мире и месте в нем человека.

Такое кино родилось не вдруг. Оно созрело в алхимических ретортах гениальных одиночек первого послереволюционного десятилетия. Тех, кто перевел романтический проект авангарда в жизнестроительный регистр и, породнившись с народом на руинах прошлой культуры, выпустил на экран его, народа, смятенную душу. Эстетические новации быстро вошли в норму. Читатели, следящие за киномодой, должны помнить популярные в начале перестройки параллельные ретроспективы советского и немецкого кино 30-х годов. Публичные суды над сходством имперских кинотрадиций закончились впустую. Хотя доктор Геббельс и призывал вверенное ему киноведомство создать свой *Броненосец «Потемкин»*, призыв оказался безрезультатным. Кинематограф Третьего рейха так и не выбрался из-под спуда вековой культуры, отягченной символами и рефлексиями. И наоборот — архаическая мощь нашего кино создавалась с нуля, от истоков, от пралогических окраин. Это кино адресовалось народу, у которого отобрали все, кроме общей идеи, и в этом скорее сходилось с кино американским, обслуживающим нацию, лишенную общих корней.

США появились в результате экономического чуда. СССР — стал плодом чуда идеологического. Заполнившая сегодня наш экран голливудская продукция лишний раз доказывает, что базис рано или поздно берет реванш у надстройки. Не стоит, однако, забывать: в синхронные для обеих культур эпохи золотого века наш конвейер грез действовал эффективнее тамошнего. А именно — не подвергал мифы вторичной жанровой обработке, транслировал их в жизнь напрямую, без посредников. Этот конвейер мог все. Мог превратить заурядных бандитов в народных героев. Мог актерскими средствами воплотить образ живого диктатора или, не комплексуя, отыграть на экране победный вариант будущей войны. Или еще до конца настоящей войны показать встречу героев после победы. Поразительно, впрочем, не то, что пырьевские *В шесть часов вечера после войны* появились в 1944 году, а то, что показанная в них победа выглядела именно такой, какой оказалась в 1945-м. С точки зрения истории это означает окончательную адаптацию жизни к мифу. С точки зрения эстетики называется Большим стилем, добившимся совпадения реального и идеального. С точки зрения великой мистики кинематографа демонстрирует полную победу иллюзии над действительностью.

Советское кино было наставляющей иллюзией. Оно поучало и будучи изгнанным из социального рая 30-х. Оно учило не читать чужих писем и не стрелять в белых лебедей, отдавать деньги за краденые автомобили нуждающимся детям или

тому, что только у дятла не болит голова о чужой беде. То есть не самым плохим вещам, а если эти вещи и выглядят сегодня ложно, то лишь потому, что идеал недостижим, а рай гораздо легче построить на экране, чем в реальности.

«Ъ». 1994. 14 сентября. Поводом к написанию статьи стало заседание Российского оргкомитета по подготовке и проведению празднования столетия кинематографа, на котором была представлена программа «Золотой фонд российского кино». Статья предварялась следующим информационным выносом:

«Программа «Золотой фонд российского кино» является частью международной программы «Сокровища кино», разработанной и рекомендованной комиссией по кино Совета Европы. Эксперты европейских стран должны определить 100 лучших фильмов национальной кинематографии — игровых, анимационных, документальных, научно-популярных. Сложность задачи оказалась ясна сразу — шедевров, по мнению оргкомитета, гораздо больше, чем 100. Общее мнение собравшихся выразил Ролан Быков — «100 для Чехии, 100 для Польши и 100 для России?» Кроме того, существуют и чисто технические сложности: все картины надлежит отреставрировать, а впоследствии им должен быть обеспечен высокий уровень сохранности. Зато для 100 шедевров снимут таможенные пошлины, они будут в первую очередь рекомендованы для кино, теле- и видеопроката, для международных культурных обменов. Очевидно, что каким бы ни оказался выбор, он всегда будет источником распрей в профессиональной среде. Нынешний не окончательный вариант списка шедевров составлен при участии НИИ киноискусства, ВГИКа, Госфильмофонда, Музея кино, Союза кинематографистов. Эксперты составители столкнулись с трудностями «методологического, эстетического и политического характера», — в частности, остался нерешенным вопрос о включении в список произведений национальных кинематографий государств, входивших в СССР. Спорным остается и вопрос о критериях отбора. По словам составителей, «признавая, что советское кино 1919–1991 годов представляет собой сложное единство, они вынуждены были учитывать не только историческую достоверность, но и сегодняшнюю конкретную политическую и культурную обстановку». Пока все возникающие методологические проблемы эксперты склонны разрешать путем «исключения из списка лент, которые содержат откровенные партийные установки и самоочевидное разрушение нравственных понятий». И включением картин, «где преобладают общечеловеческие этические ценности и художественное совершенство в избранном их создателями жанре и стиле».



РЕЖИССЕР, ВДОХНОВЕННО УЧИВШИЙ ЗРИТЕЛЕЙ САМОМУ ПЛОХОМУ

Согласно Сэму Пекинпа, навязанные цивилизацией правила хороши лишь до поры. Героем и человеком может называться лишь тот, кто вовремя не побоялся от них отказаться. Вот почему в фильмах Пекинпа с легкостью предадут и стреляют в спину. А всякое нравственное колебание всего лишь позволяет противнику первым нажать на курок.

Лучшие фильмы Пекинпа — антивестерн *Дикая банда*, криминальный триллер *Побег* и психодрама *Соломенные псы* — появились на рубеже 70-х. Уроженец крайнего американского Запада, режиссер сам славился крутым и неуживчивым нравом и утверждал, что знает своих бешеных героев не понаслышке. Продюсеры не раз отбирали у него отснятый материал, цензоры безжалостно резали и перемонтировали уже готовые фильмы. Пекинпа умер в декабре 1984-го, не дожив двух месяцев до шестидесятилетия, по одной из версий, окончательно развалив свою печень алкоголем. О нем постарались забыть. Прямое тому доказательство — прошлогодний римейк *Побега*, переснятый Роджером Дональдсоном столь буквально, что недвусмысленно обнаруживается расчет на незнакомство зрителей с первоисточником. По-настоящему Пекинпа помнили разве что феминистки, до сих пор проклинающие его за агрессивный мужской шовинизм.

В отличие от европейских коллег, не чуждых анархическим интеллигентским забавам, американец Пекинпа редко унижался до заигрывания с мифами. Он высказывался о жизни прямо, что, вкупе с блестящей режиссерской техникой, делает его фильмы еще более безнравственными, поскольку художественно удостоверяет их зверскую мораль. Что бы ни снимал Пекинпа — уголовную разборку, как в *Побеге*, похождения торговцев оружием, как в *Дикой банде*, или Вторую мировую войну, показанную глазами фашистского унтера (*Штайнер — железный крест*), — он неизменно оставался собой. Только жизнь как завораживающее приключение, полное куража и кровавой потехи, была для него настоящей жизнью. Подобно другому великому «киноморалисту» и женоненавистнику Альфреду Хичкоку, он умудрялся высвечивать самые сокровенные глубины человеческой натуры. Его варварское видение оборачивалось непредсказуемыми обертонами, а культ грубости — неожиданной тонкостью.

В *Соломенных псах* это проявилось, может быть, наиболее полно. При всем ужасе и свинстве этой псевдоморальной басни, иначе как изящной ее не назовешь. Дастин Хоффман сыграл в ней едва ли не лучшую свою роль — американского интеллектуала, приехавшего вместе с юной женой в ее родную английскую

деревушку. Традиционные отношения Старого и Нового Света поставлены режиссером с ног на голову. Чопорные англичане на поверку оказываются налитыми пивом жлобами, а грубый янки – щуплым очкариком, увлеченным математическими абстракциями куда больше, чем прелестями супруги. По праву сильного женщина должна принадлежать не ему. Деревенские самцы начинают изощренную травлю. Назревает столь любимая Пекинпа коллизия, выйти из которой можно, лишь погибнув самому или убив обидчика.

Спустя год после *...Псов* Пекинпа проигрывает схожую ситуацию. С той лишь разницей, что, уступив свою самку сильному, один из персонажей *Побега* в конце концов повесится в сортире. Очкарик Хоффмана оказывается покрепче. Вступившись за местного дурачка, обвиненного в убийстве, он объявляет свою собственную войну и, проявляя чудеса изобретательности, расправляется с соперниками. Внешне его мотивы бессмысленны, однако, приняв сторону слабого, он по существу мстит за себя, постепенно входя во вкус. Указующий перст Пекинпа, впрочем, направлен не столько на него, сколько в сторону зрителя, сопереживавшего «жертве» и воспринимающего выпущенные мозги и перебитые суставы как торжество справедливости.

В финале герой увозит присмирившую жену с места побоища. На его лице блуждает рассеянная улыбка. Комментируя эти кадры, американский критик Дэвид Денби патетически восклицал: «Неужели можно убить несколько человек и не поплатиться за это своей психикой?» Пекинпа считал, что можно. И даже нужно. И подтверждал это всей силой своего дара, осенившего одну из самых блестящих и самых отвратительных авторских манер во всей истории мирового кино.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ РЕВАНШ БУЛЬВАРНОГО ЧТИВА

К молодому американскому режиссеру Квентину Тарантино слава пришла после *Бешеных псов* (*Reservoir Dogs*), его следующая картина *Бульварное чтиво* (*Pulp Fiction*) была награждена «Золотой пальмовой ветвью» Каннского кинофестиваля этого года, а фильм Оливера Стоуна по сценарию Тарантино *Прирожденные убийцы* (*Natural Born Killers*) не только претендовал на главный приз последнего Венецианского фестиваля, но и вызвал большой скандал: разочарованный в работе корифея американского кино, тридцатидвухлетний Тарантино потребовал, чтобы его имя из титров убрали. Имя не убрали, но Тарантино теперь может себе позволить и не такое.

В российском прокате картина Квентина Тарантино появилась под названием *Бешеные псы*. В оригинале она именуется *Reservoir Dogs*. По-русски это звучит ужасно, поэтому в разных источниках встречаются то «псы взаперти», то собаки «злые» или «помоечные», что по смыслу ближе всего. Варианты названия определили тонкости интерпретации. Кровавая байка о неудавшемся суперограблении трактуется в широчайшем жанрово-стилевом диапазоне: от новейшего витка криминальной темы до черной абсурдистской киносатиры.

Секрет названия куда проще, чем кажется. В одном из послепремьерных интервью режиссер поведал, что, перебрав множество профессий, он пристроился продавцом в видеомагазин в пригороде Лос-Анджелеса. И тут же принялся навязывать клиентам свой любимый фильм *До свидания, дету* (*Au Revoir, les Enfants*) Луи Маля. У косноязычного Тарантино французское «о'ревуар» неизменно звучало как «резервуар». Потешная оговорка всплыла и в названии его режиссерского кинодебюта.

В коротеньком автошарже привлекают как минимум две вещи. Во-первых, великолепное презрение Тарантино к какому-либо смыслу. Во-вторых, то, что этот тридцатилетний детина с лицом олигофрена-переростка, без сомнения, изрядно поднаторел в рафинированной европейской кинотрадиции. И его собственное кино, закрученное с такой бесноватой лихостью, будто режиссер в жизни не видал ничего, кроме мультиков и баскетбола, при ближайшем рассмотрении выдает внушительную насмотренность, ничуть не меньшую, чем у признанных киноэрудитов вроде Годара, Вендерса или Лео Каракса.

Тарантино сознался, что именно Годара считает своим главным учителем. Но личного признания тут и не требовалось. Едва *Бешеные псы* вышли на экран, стало понятно, что размашистый пастиш на пост-панк, американский «Б-фильм»

и элитарные европейские «приколы» открывают новый тайм в киноигре между Старым и Новым Светом. И кровь, хлещущая из колотых и стреляных тарантиновских «псов», по обилию, яркости и нелепости сравнима разве что с кровью, которую Годар так любил пускать своим «маленьким солдатам».

Второй фильм Тарантино, принесший ему главный приз последнего Каннского фестиваля, называется *Pulp Fiction*, буквально — «бульварное чтение» или «макулатура». Впрочем, словечко *pulp* — собирательное определение копеечных журналов, печатающих крутые детективы и душераздирающие ужасы, — приклеилось к Тарантино уже после *Бешеных псов*. Известно, что перед тем, как начать работу над *...Псами*, Тарантино досконально изучил все выпуски легендарного журнала «Черная маска», где в 30-е — 40-е годы печатались Рэймонд Чандлер, Дэшилл Хэммет, Корнелл Вурлих.

В *Бешеных псах* шестерка отважных негодяев намеревается совершить ограбление века. Однако ограбление проходит не по плану: шайка попадает в засаду, двое громил (одного из них играет сам Тарантино, другого — популярный романист Эдвард Бэнкер) гибнут сразу, третьего тяжело ранят. Исходя злостью, бандиты собираются в условленном месте и начинают выяснять, кто их предал, то и дело прибегая к аргументации крупного калибра... Пули порхают, как бабочки. Раненые и убитые плавают в своей и чужой крови... Употребляя яркую и энергичную лексику, один из героев рассуждает, как лучше отправить на тот свет полицейского заложника — сжечь или пристрелить.

Еще до титров все персонажи, скрывшиеся под «цветными» псевдонимами, сидят в ресторане и, дабы не сболтнуть лишнего, лениво обсуждают хит Мадонны «Like a Virgin». «А сейчас, — ликуя, обещает закадровый голос, едва шайка поднимается из-за стола, — вы услышите настоящую музыку... Настоящую музыку веселых 70-х!» Но это, конечно, «настоящая музыка» 90-х, потому что только 90-е заставляют героев так нарочито носить одинаковые черные костюмы и солнцезащитные очки, так наплеватьски относиться к классическим амплуа и с такой легкостью сублимировать собственную неврастению в беспорядочной пальбе по первому встречному. Законы уголовного жанра трещат и рушатся. Брутальный красавец мистер Блондин (Майкл Мэдсен) оказывается психопатом и садистом. А матерый мистер Белый (Харви Кайтель) до последнего момента тщится сохранить остатки криминального этикета, не веря, что раненный на его глазах Оранжевый и есть полицейский агент, внедренный в банду.

Парадоксальностью и неподдельным цинизмом *Бешеные псы* больше всего напоминают европейский вариант «черного фильма». Нарушение жанровых канонов всегда было делом Европы, как, например, в спагетти-вестернах Серджо Леоне или у режиссеров французской «новой волны». В этих фильмах расхожий американский миф становился элементом изощренных авторских игр. Тарантино шел от



противного. По собственным словам, он пересмотрел огромное количество фильмов, однако всегда сознательно избегал читать кинопрессу. Он открыл для себя Годара, не зная, что Годар — великий реформатор, авангардист и вообще режиссер для понимания трудный. Таким образом, авторское наследие, избавленное варваром от интеллектуального груза, зажило новой, вполне реальной жизнью, а из прихотливого коктейля вновь выделились чистые зрелищные ингредиенты. Играючи, Тарантино нащупал совершенно оригинальную формулу фильма: действие *Бешеных псов* разворачивается в замкнутом, почти театральном пространстве, изредка нарушаясь искусственно внедренными ретроспекциями. Годар снимал бы так от большого ума. Тарантино — от недостатка денег и от веселого маразма происходящего, сводя воедино высокое и низкое, авангард и лубочную поэтику pulp, си-нефильский храм и конуру для бешеных собак. В этой тональности французское *au gevoig* и впрямь звучит как «резервуар», а усталый европейский мэтр и жизнерадостный американский хулиган сходятся в модном пространстве всеобщей относительности.

КИНОАВАНГАРД — НАРУШИТЕЛЬ КОНВЕНЦИИ

Встреча кинематографа и авангарда произошла в младенческом возрасте обоих. Практические следствия их публичного союза исчерпали себя, по существу, очень быстро, когда к середине 30-х годов утихли споры вокруг «первого» и «второго» потоков французского киноавангарда, когда, спасаясь от гитлеровской диктатуры, эмигрировали за океан мастера немецкого экспериментального кино, а их советские коллеги поступили на службу Большому имперскому стилю. В оппозиции к другому «большому стилю» — на сей раз голливудскому — манифестировал себя американский андеграунд 40–50-х годов, однако его опыты и широковетательные декларации так и не вышли за пределы субкультурной альтернативы. Наконец, уникальная попытка совмещения авторского видения с законами коммерческого кино была предпринята режиссерами французской «новой волны», но, по существу, это скорее означало капитуляцию, нежели партизанскую борьбу на чужой территории.

Ранний кинематограф, неизменно привлекающий внимание теоретиков авангарда, адресован массовому зрителю и никаким образом не стремится к эстетическому самосознанию. Экспериментальные, поисковые зоны 20–30-х годов, напротив, локализуются, отрываются от аудитории. Вся послевоенная история авангардного фильма разворачивается в маргинальных культурных стратах, на обочине большого кинопроцесса. Ее неперменными спутниками являются поллюбительская среда и узкоплечная техника. Нетрадиционное кино 70–80-х, увлекшись новыми техническими медиумами, окончательно удаляется в элитные сферы культуры, формирует сеть специализированных просмотров, фестивалей, избранную — и крайне ограниченную — экспертную среду.

Авангардный кинематограф как будто совершил полный исторический виток вокруг оси собственного замысла. Родившись как «искусство для грядущего», как алхимическая лаборатория и каста жрецов нового «сверхзрения», он в конце концов вернулся к тем же позициям, но уже в зоне культурной резервации, которую изредка посещают специалисты, коллеги и всеядные синефилы. Амбиции киноавангарда последнего призыва объективно не распространялись дальше этого замкнутого круга. Пророчество прозвучало и не сбылось. На смену пророку пришел прагматик, а сам пророк удалился в пустыню, открытую, впрочем, для зевак и любопытных.

Все это, кажется, должно свидетельствовать о том, что явление, именуемое киноавангардом, требует терминологической и историко-культурной локализации с последующей сдачей в музей по разряду древностей.

Все так, однако не очень ясно, что именно следует музеифицировать. Термин «киноавангард», давно вошедший в профессиональный и обыденный словарь, явно искусственного происхождения. Кино + авангард = киноавангард. Ответить на вопрос, сформулированный в духе базеновской риторики, «что такое киноавангард?» совершенно невозможно в силу полного отсутствия онтологических характеристик вопрошаемого предмета. То есть, рассуждая о киноавангарде, мы невольно сталкиваемся с «бытием-без-онтологии», фантомным порождением культуры текущего столетия, существующим в рефлексиях по поводу явления, но не в его безусловных качествах.

Гипотетический ответ мог бы прозвучать так: киноавангард — это авангардистская стратегия, реализующая себя в кино. Это принципиальное для XX века мировидение, избирающее экран в качестве медиума. Это, наконец, не стиль, не направление и не локальный художественный метод, но мышление в кинематографе, о кинематографе и посредством кинематографа.

Такой ответ невольно вызывает следующий вопрос. Что же в таком случае авангард как мировоззрение и культурный проект? С одной стороны, он включает в себя все новое, неординарное, необычное. Всякий прогресс в искусстве, всякая эстетическая новация есть своего рода авангард, который, в свою очередь, невыраженно присутствует в любой эпохе, коль скоро в ней присутствует художественный прогресс. С другой точки зрения — условно назовем ее эстетикоцентристской — авангард остается как бы экспериментальной лабораторией, изъятой из широкого обихода. И если исторический ракурс предписывает авангарду быть генератором поступательного движения искусства, связующим элементом непрерывной цепочки, то здесь сходное целеположение, но как бы опосредованно, скрыто. На испытательном стенде создаются и при необходимости консервируются новые художественные средства, которые со временем становятся достоянием магистральной культуры.

В отечественном искусствознании, столкнувшемся в последние годы с необходимостью описания легализованных художественных форм, отработалась и своеобразная социо-идеологическая версия. С исчерпывающей полнотой ее охарактеризовал Лев Рубинштейн, сам принадлежащий к передовому отряду художественного «подполья». «До недавнего времени, — признается Рубинштейн, — авангардизм (здесь и сейчас) для меня был тесно связан с позицией конструктивного противостояния сменяющим друг друга генеральным линиям в «советском искусстве». Эта позиция, осознанная как позиция прежде всего эстетическая, и была авангардом»¹.

Существует еще целый ряд исследовательских гипотез, где за базовые признаки авангарда выдаются конкретные стилевые черты направлений, сложившихся в его русле (дадаизм, сюрреализм и т. д.).

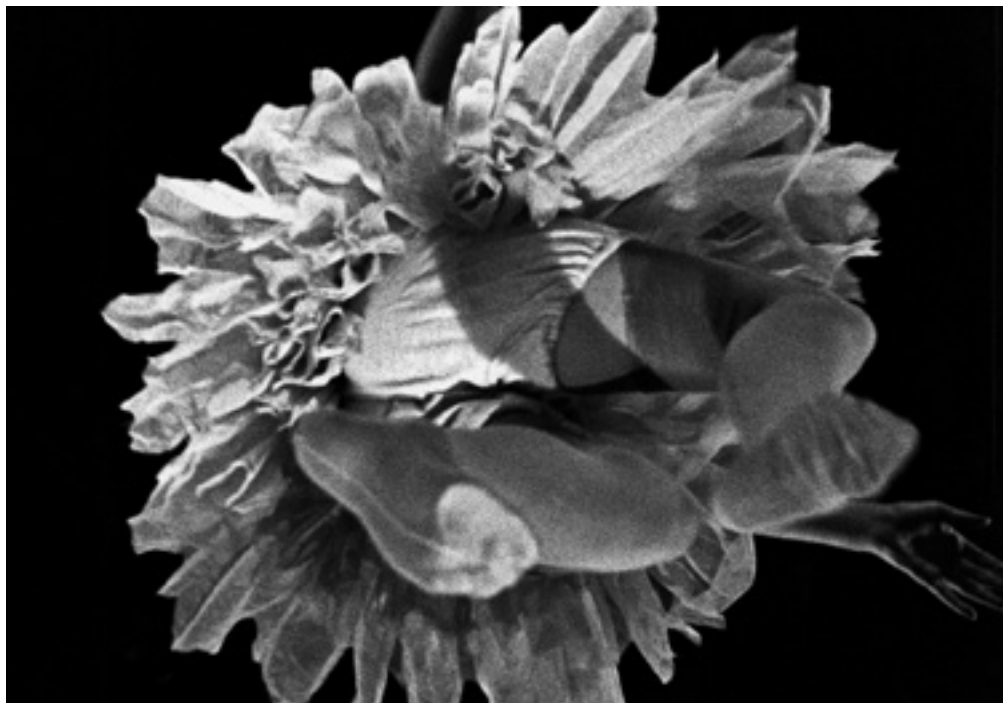
¹ Рубинштейн Л. Все про то же. 5 тезисов. — Театр, 1991, № 8, с. 60.

Устремленность в будущее, к необычайности и новизне, действительно, присуща авангарду как явлению, и особенно на ранней его стадии. Однако абсолютизация категории «новое» и трансляция ее на всю историю художественного прогресса ведут к принципиальной аберрации. При таком подходе Софокл, реформировавший канон трагедии, выглядит «авангардистом» по отношению к Эсхилу, в то время как актуальная для авангарда коллизия «традиция — новаторство» корректируется именно взаимоотношением традиционного и новаторского в культуре XX века. Объективно авангардный поиск зачастую действительно ведется в стороне от главных магистралей культуры столетия, однако, полемизируя с эстетической версией, следует заметить, что в конечном счете как главные интенции авангарда, так и его прямые, предметные результаты лежат вне сферы собственно эстетического. Безусловно, здесь есть свои исключения, но трактовать авангард буквально как «передовой отряд» искусства нельзя. Хотя бы потому, что создание «художественного» произведения не входит в задачу художника-авангардиста, избирающего форму как один из вариантов концепции. Кроме того, в реальной своей практике авангард занят не столько разработкой новых участков и направлений искусства, сколько «закрытием» старых (уровень деклараций и манифестов, конечно, в счет не идет).

Наконец, идеологическая конфронтация и — как следствие — аутсайдерство, подполье — присущи определенным историческим виткам авангарда, видящего идеологию в качестве немаловажной составной общекультурной парадигмы века. Но и это определенного рода артизированной конфронтация, не имеющая целью внятное политическое высказывание.

Исторические, идеологические, художественные аспекты суммируются в культуре. Культура, однако, по определению не может быть бытийна, онтологична. Но реальная практика текущего столетия вместе с тем поставляла и продолжает поставлять феномены, для которых культура является онтологическим истоком, а онтологическое существование означает существование в культуре, для которых быть в культуре означает реально быть. Эта общая культурологическая модель, выдающая себя в оппозиции «цивилизации и культуры» (Шпенглер), «восстания масс» (Ортега-и-Гассет), «одномерного человека» (Маркузе), «соблазнения и симуляции» (Бодрийяр), уравнивает все свои составные в некой новой, усредненной сфере. Отнесем сюда все более и более изощренный механизм продуцирования нормы и антинормы, жесткую детерминацию «верха» и «низа», господство идеологии в формах мифологии. Собственно эстетическое выглядит тут всего лишь фрагментом общего фона, традиционно понимаемое искусство превращается в один из многих блоков культуры.

Рефлексии художественного сознания в этом процессе и вдохновляют авангард — специфическую зону, где разыгрывается последняя схватка за суверенитет



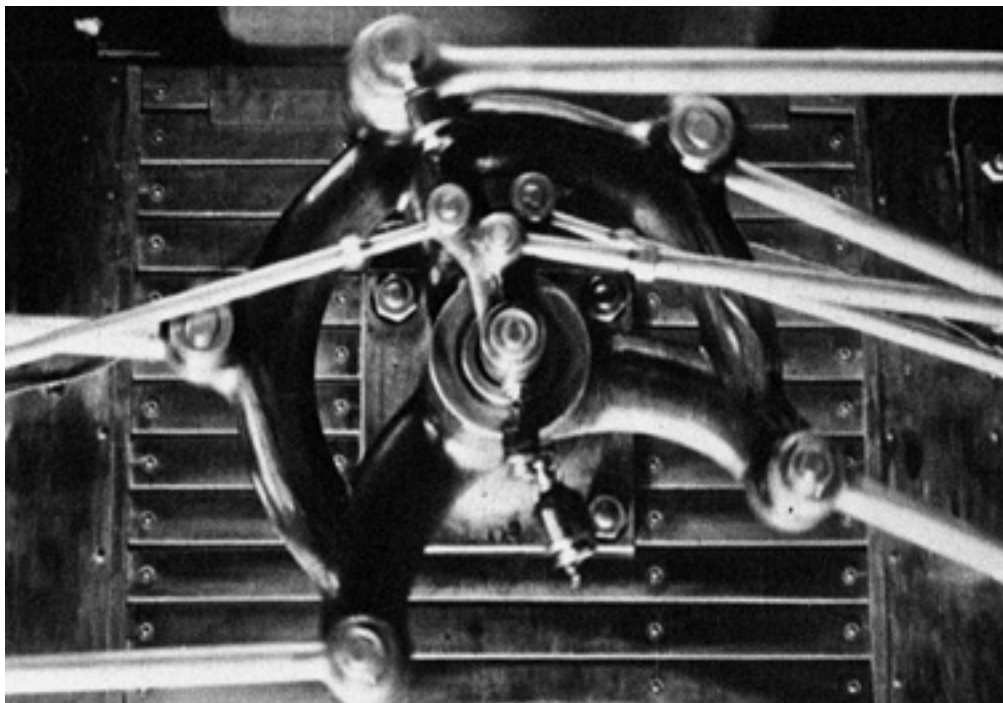
искусства в постоянно разрастающемся и бесконечно самовоспроизводимом «теле» культуры.

Таким образом, проблема приобретает два аспекта. С одной стороны, авангард — бунт, восстание против погружения в «аффирмативный» (утверждающий) культурный слой. С другой стороны, этот образ действия художественного, романтически-ориентированного сознания инспирирован и возможен только в культуре же. В «Дегуманизации искусства» Ортега-и-Гассет писал: «Искусство, ранее располагавшееся, как наука или политика, в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии. Оно не потеряло ни одного из своих внешних признаков, но удалилось, стало вторичным и менее весомым»². Для того чтобы выжить в этой ситуации, искусство вынуждено «дегуманизироваться», избегать живых форм, стремиться к формальной сделанности, иронии и «антитрансцендентности»³.

Авангард в этом смысле — наиболее радикальный образ действия в культуре, присвоившей себе бытийные функции. Но сам характер протестующего действия во многом детерминирован общим состоянием культурного поля времени.

² Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 258.

³ Там же, с. 227.



Еще в конце 30-х годов И. Хейзинга заметил, что духовный кризис Европы между двумя войнами вызван тем, что культура, претендующая стать философией жизни, бытие предпочитает знанию. Подчинение жажды познания воле к жизни, «кровь и почва» вместо «духа» лежит в основе того, что Хейзинга называет «небывалым переломом» и что со временем превращается в норму⁴.

Присущий такой культуре элемент долженствования несовместим со свободой художественного самовыражения. Стремясь прочь из ужесточившейся иерархии современных ценностей, творец ищет независимости, но именно в этот момент становится в тот же ряд, что и поработавшая его философия жизни. Ибо противопоставляет ей свое единственное оружие — свободу воли, на которую, в свою очередь, ориентируется терпящая кризис эпоха⁵.

В чем выражаются эстетические следствия такого освобождения? Обращаясь в эссе «Новая аналогия: поэзия и технология» к творчеству одного из наиболее последовательных авангардистов Марселя Дюшана, Октавио Пас пишет: «Каждое творение уникально. Уникально потому, что в какой-то момент его создания главным становится жест художника, его решимость вмешаться и нарушить ход

⁴ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992, с. 290–293.

⁵ Там же, с. 343.

эстетической игры. (...) То, что делает Дюшан, тоже можно назвать бунтом, но, в отличие от других художников, он ставил целью не преобразование предмета, а его возвращение к изначальному состоянию: критический акт, призванный показать бессодержательность произведения искусства как предмета, как вещи. Противоречие заложено в основу самого замысла Дюшана, но отсюда и сила его воздействия на нас: обесценивая произведения искусства, как вещь, как предмет, он тем самым поднимает значение жеста, воли художника»⁶.

Эту характеристику можно принять как базовое определение авангардистской эстетики. Вернее — антиэстетики, ибо традиционная коммуникация художника и творения подчиняется новой задаче. На почве новой «онтологии» вырастает и радикальная концепция художественного, форсирующая результативную сторону искусства во имя программы, интенции, намерения. На месте произведения как такового могут оказаться манифест, высказывание, описание, концепция, эпатаж и скандал. В авангарде искусство объявляет войну бытию-быту и все важнейшие события происходят в пограничной зоне. Поэтому, как справедливо замечает современный исследователь, авангард в конечном счете не явление семантики («что?») или синтактики («как?»); это явление прагматики («зачем? для чего? с какой целью?»)⁷.

Каким же образом все эти признаки авангарда реализуются применительно к кинематографу? Рассматривая явление в ретроспективе его исторической судьбы, американский критик Дж. Хоберман заметил, что если перенести термин «авангард» в целом на кино, то в первую очередь надо иметь в виду фильмы, «нарушающие конвенциональный код репрезентации», фильмы, рискующие быть непонятыми в силу «ломки твердых ожиданий»⁸.

Сама идея кинематографа, кино как технический принцип поначалу воспринимались в русле сложившегося в XIX веке реализма. Первые языковые поиски экрана, обретение им собственных выразительных возможностей на первых порах тоже оформлялись в русле реалистической эстетики и выглядели ее прямым развитием на новой технологической базе, связанной с иллюзией непосредственного «присутствия и самораскрытия жизни на экране»⁹.

Здесь обнаруживается тот самый «конвенциональный код» реальности, который утверждается реализмом XIX века и становится главным объектом претензий «дегуманизированного искусства» века XX. В уже цитированном эссе Ортега-и-Гассет говорит о бегстве от конвенциональной, «человеческой» реальности

⁶ Иностранная литература, 1991, № 1, с. 227.

⁷ Шапир М. Что такое авангард? — Даугава, 1990, № 10, с. 4. Сравним это утверждение со словами Ортега-и-Гассета: «В бегстве от «человеческого» ему (искусству — С. Д.) не столь важен термин «к кому», сколько термин «от кого» (указ. соч., с. 235).

⁸ Hoberman J. *Vulgar Modernism*. Philadelphia, 1991, p. 175.

⁹ См.: Божович В. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. М., 1987.

в область чистой формы и художественной иронии. Равенство между «человеком» и «конвенцией» очевидно хотя бы потому, что сам принцип конвенциональности антропоцентричен — он основывается на идее правдоподобия, присущей поочередно и создателю произведения, претендующего быть реалистичным, и тому, кто это произведение принимает в качестве реалистичного.¹⁰

Но именно из этого принципа «жизнь в формах самой жизни», из самой аутентичности экранного изображения рождается качество кинематографической иллюзии, благодаря которой кино входит в ряд наиболее эффективных мифотворцев культуры текущего столетия. Виртуальное поле экрана, его конвенциональный код, резко форсированная дистанция между действительностью и ее образным отражением, наконец — видимая безусловность самой реальности на уровне основных механизмов аудиовизуальной перцепции делают фильм как бы медиумом между реальностью как таковой и культурой, имитирующей реальное бытие, адаптируют реальность к ее транскрипции в культуру.

Именно сюда направлены критические стрелы индивидуальной воли, имеваемой нами «мышлением авангарда». Поэтому, вслед за Жерменой Дюлак, мы можем повторить, что «термин авангард применим к любому фильму, чья техника, употребленная для обновления выразительности образа и звука, порывает с общепринятой традицией во имя поиска в непосредственной зримой и слуховой реальности новых эмоциональных тонов».¹¹

Парадокс, впрочем, состоит в том, что, явившись на авансцену культуры рубежа веков как «реалистический», ранний кинематограф не столько продолжал, сколько нарушал сложившуюся «визуальную конвенцию». Содержательно все кино дозвукового периода антиконвенционально по отношению к старшим искусствам, оно определяется в синхронности воссоздания и описания действительности. Культурная кодификация происходит с приходом звука, определяя, в свою очередь, новое поле авангардистского кинопоиска.

Поле такого поиска обширно и не ограничивается непосредственным экраном. История кино знает немало примеров того, что способом «ломки привычных ожиданий», т. е. ожиданий выполнения конвенции «зритель — экран — реальность», становились не только внутриэкранные средства, но и любые действия, выбивающие зрителя из состояния «конвенции». Так, в своих мемуарах Луис Бунюэль вспоминал, что во время премьеры *Андалузского пса* в «Студии урсулинок» он набрал полные карманы камней, готовясь забросать ими недовольных зрителей.¹² Эффект

¹⁰ Так, в частности, характеризует реализм как художественный метод Роман Jakobson. См.: Jakobson P. Работы по поэтике. М., 1987, с. 387–388.

¹¹ Dulac G. The Avant-Garde Cinema. — The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism ed. by P. Adams Sitney. N. Y., 1987, p. 43.

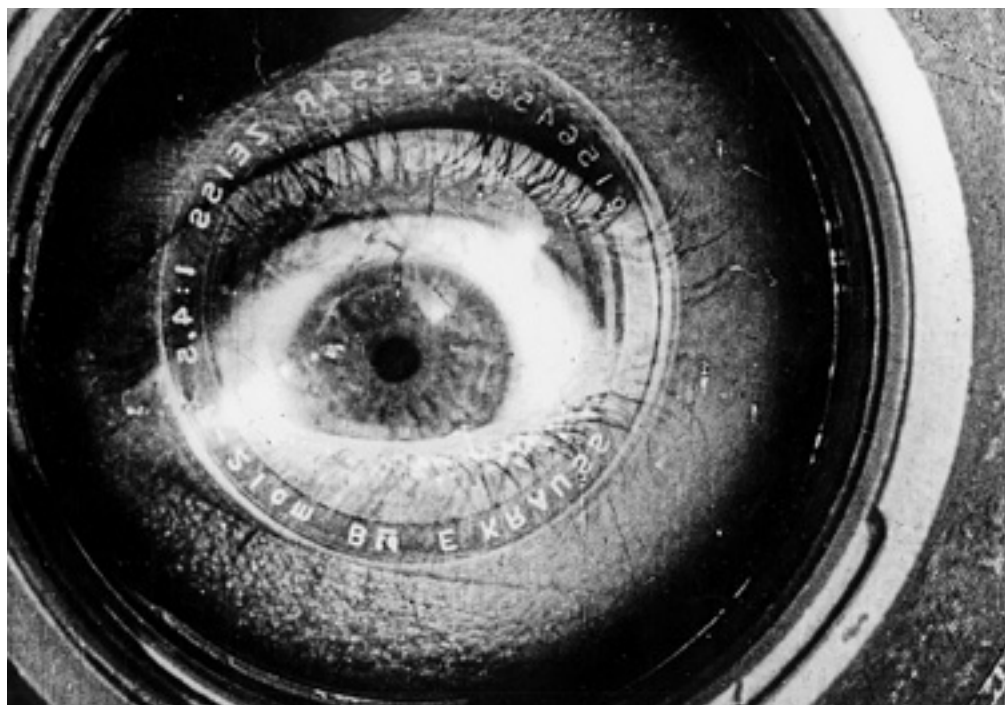
¹² Бунюэль о Бунюэле. М., 1989, с. 132.



фильма, который Ноэль Берч небезосновательно называет первым фильмом в истории кино, «использующим насилие как структурный элемент»;¹³ предусматривает два равновероятных действия: эпатаж художественной формой или, в случае недостаточности художественного воздействия, физическую атаку на аудиторию; атаку, которая в данном случае выступает полноправным компонентом структуры фильма. И, в известном смысле, компонентом предпочтительным, ибо структура размыкается в ту самую промежуточную область между искусством и жизнью, где авангард видит главный плацдарм.

Еще один пример расширенного киноавангарда продемонстрировал американский режиссер Кеннет Энгер, автор скандально известного диптиха *Скорпион восставший* и *Люцифер восставший*. Уже будучи признанным авторитетом в рядах андеграунда, создателем причудливых полусюрреалистических фильмов, наполненных жестокой поэзией, попадая каждой новой своей работой под почти все существующие цензурные запреты, Энгер опубликовал книгу «Голливуд, Вавилон» — настоящую опись киношных и околокиношных скандалов, бракоразводных процессов, сексуальных драм и пьяных самоубийств. Со страниц этой написанной в самых хлестких бульварных традициях книги Голливуд предстает

¹³ Burch N. Theory of Film Practice. N. Y. — Wash., 1973, p. 125.



сборищем уродов, наркоманов и маньяков. Тщательно подобранные самим автором иллюстрации демонстрируют изуверченные трупы кинозвезд, сплюснутые в лепешку роскошные автомобили, залитые кровью и блевотиной интерьеры богатых вилл...

Атака на «конвенцию» ведется широким фронтом. «Это Страна Грез, Нечто Нездешнее; это Пристанище Небожителей, Волшебная Галактика Голливуда»;¹⁴ — так характеризует автор своих «героев», сталкивая читателей с отвратительной изнанкой фабрики грез, с оборотной стороной волшебства, ставшего «реальностью». Типичная для авангарда деструктивная акция шоковыми средствами напоминает об условности конвенции, о механизме конвейера иллюзий. Справедливости ради, впрочем, заметим, что конвейер массовых иллюзий постепенно научился поглощать самые изощренные попытки остановить его поступательное движение: попав по цензурным мотивам к американскому читателю с большим опозданием, книжка Энгера тут же сделалась бестселлером.

Исторический и даже терминологический генезис киноавангарда в значительной степени определен институтированной в данном, конкретном историческом и культурном периоде типом визуальной «конвенции». Степень

¹⁴ Anger K. Hollywood Babylon. N. Y., 1981, p. 17.

кинематографической условности меняется. Меняется в том числе и за счет редуцированных кинокультуры находок авангарда. Соответственно трансформируется и цель авангардистского противостояния, адресат его постоянной конфронтации. Ранний авангард противопоставлял убогой иллюзии теневого театра мощную разрешающую способность кинематографического сверхзрения, в 30-е годы актуализировалась оппозиция внешней, зримой и субъективных экранных реальностей. Авангард 50-х штурмовал узаконенные социумом зрительные табу, 60-е годы ополчились против «гестаповского насилия структур». Может быть, одна из самых эффектных авангардистских акций последних десятилетий принадлежит Жану-Люку Годару. В фильме *Имя: Кармен* (1982) он тщательно, с соблюдением всех законов жанра, снимает перестрелку между грабителями и банковскими служащими. Гремят автоматные очереди, пули отскакивают от стен. Все всерьез — с той лишь разницей, что «безусловно убитые», полежав с минуту на полу, поднимаются на ноги и как ни в чем не бывало снова включаются в схватку. Налицо все та же «ломка привычных ожиданий» — одно из самых употребимых средств в авангардистской практике послевоенного периода. Т. е. того периода, когда коды массовой культуры входят в кинематограф на правах безусловной «реальности».

Стратегия авангарда в кино остается неизменной. Меняется лишь тактика конкретного маневра и, как следствие, статус в контексте текущего периода. На разных этапах явление называется по-разному: авангард, экспериментальное кино, андеграунд, кино независимое, маргинальное, параллельное, кино контестации и т. д. Смена имен характеризует социокультурные метаморфозы феномена, его адаптацию в различных условиях.

В книге «Фильм как разрушительное искусство» Амос Фогель описывает три последовательных этапа кинодеструкции: формальную, содержательную и предметную. По Фогелю, разрушение последовательно охватывает пространственно-временные отношения, повествовательность и сюжет, а затем и саму природу экранной иллюзии: экран, камеру, пленку. Содержательные нарушения связаны с предметом изображения: по мнению Фогеля, история авангарда в кино напрямую связана с отменой визуальных табу на эротику, порнографию, сексуальные отклонения, религию, рождение и смерть.¹⁵

Позиция исследователя в данном случае выдает его собственное авангардистское прошлое (вместе с Майей Дерен Фогель стоял у истоков «нового американского кино»). Заодно выясняется еще одна зона внеэкранной самореализации авангарда — написание собственной истории кино. Высокая теоретическая культура отличала многих киноавангардистов — от Эйзенштейна до Брэкиджа, от Деллюка до Стивена Двоскина. Жорж Садуль начинал в группе сюрреалистов.

¹⁵ Vogel A. Film as a Subversive Art. N. Y., 1974.

Культура рубежа веков, увлеченная реальным воплощением эстетической утопии, примирением элитарного и массового, артизацией жизни и обытовлением искусства, ставит техническую новинку в чрезвычайно выигрышный контекст. Кинематограф — «театр для бедных», взрывающий изнутри и переворачивающий приоритеты традиции, сопровождающий низовые жанровые формы и архетипы бурными процессами языкового самоопределения. С этой точки зрения к кустарному, варварскому кинематографу Мельеса и Мак-Сеннета присматривались искатели нового поэтического словаря, с этой позиции сюрреалисты объявляли своим предтечей Бастера Китона.

Характерно, что самые первые опыты авангардного кино ориентированы не на способность экрана запечатлеть видимую реальность, но на его утопическую возможность конструировать реальность идеальную, желаемую, будущую. Для раннего киноавангарда камера — меньше всего регистратор, но в первую очередь — трансформатор, инструмент особого зрения, средство невиданного прежде синтеза. «Сверхзрение» и предполагаемый им синтез — две основополагающие концепции раннего киноавангарда, наследующего излюбленным идеям модерна о всеобщем возрождении, достигнутом средствами искусства.

«Мы нуждаемся в Кино, чтобы создать тотальное искусство, к которому всегда тяготели все прочие искусства. (...) Мы подвели итог практической жизни и жизни чувства. Мы соединили Науку с Искусством (...), с идеалами Искусства, прикладывая первую ко второй, чтобы уловить и запечатлеть ритмы света. Это кино»;¹⁶ — так писал в 1911 году в «Манифесте семи искусств» Риччотто Канудо.

Жизнестроительная концепция раннего авангарда лежит в русле общих эстетических идей времени (в качестве одного из множества аргументов отметим, в частности, что первые практические опыты на экране, связанные с ритмо-пластическими поисками, относятся к началу 10-х годов, т. е. совпадают по времени с широким распространением антропософских теорий). Однако в каждом конкретном случае новая муза открывает своим жрецам неповторяющийся угол «сверхзрения». В период 10–20-х годов от ствола авангардной киномысли протянулись по меньшей мере три самостоятельные ветви.

Пафосом сверхискусства проникнута теория фотогении, родившаяся во Франции по следам манифеста Канудо и оплодотворившая, в свою очередь, «первый» французский авангард. Основоположник фотогенической концепции Луи Деллюк и его последователь Жан Эпштейн настаивали на особом образе реальности, скрытом от обычного взгляда и доступном только объективу кинокамеры. «Мы часто топчем тайну, — писал Эпштейн в 1921 году в работе, красноречиво озаглавленной «Чувство 1-бис». — (...) Наш Глаз, за исключением того случая, когда он хорошо натренирован, не может ее обнаружить непосредственно. Объектив ее

¹⁶ Из истории французской киномысли. 1911–1933. М., 1988, с. 22–24.



вводит в фокус, концентрирует, очищает в сите своих кадров — и это фотогения. Как любое другое зрение, это имеет свою оптику»!¹⁷

При всей своей нестрогости термин «фотогения» обозначил важную веху в отношениях кинематографа с «нерепрезентативной» действительностью. Споры вокруг «фотогении» и попытки ее непосредственного воплощения в картинах Деллюка, Эпштейна, Жермены Дюлак выводили кино на орбиту метаискусства, храмовой реальности, нового синтеза, чья задача не столько фиксировать подобие жизни, сколько обнаруживать ее сакральные ипостаси. Заметим при этом, что позитивная программа импрессионизма — «первого» авангарда — генетически наследует утопическим концепциям рубежа веков. Доверие к текучей, «естественной» реальности, интерес к «низким» темам и жанрам, ритмо-пластический контрапункт и «музыкальность» изображения, наконец, сама идея синтеза как непротиворечивого и плодотворного союза иных искусств выдают преемственность по отношению к устремлениям модерна, в 20-е годы уступающего место новым художественным веяниям.

Эти веяния отразились в практике «второго» авангарда — в конструктивной «сделанности» *Механического балета* Фернана Леже, в эксцентриаде клеровского *Антракта*, в сюрреалистическом дискурсе *Раковины и священника* Антонена

¹⁷ Из истории французской киномысли, с. 93.



Арто и Жермены Дюлак. Кино обнаруживает здесь свою формотворческую природу, технический трюк обращается поэтическим высказыванием, индивидуальная «жестикуляция» автора превалирует над реальностью. В поисках заповедных оптических зон «второй» авангард, очевидно, обратился уже не к особому зрению кинокамеры, но к воле режиссера-творца, деформатора не столько взгляда на реальность, сколько самой реальности.

В этот период появился *Андалузский пес* Бунюэля и Дали — во всех отношениях образцовое произведение киноавангарда. Во-первых, потому, что этот шедевр эпатажа последовательно вторгся на территорию всех возможных конвенций — начиная от сексуальных и религиозных табу, кончая самой обстановкой кинопросмотра. Во-вторых, потому, что, помимо канонической роли в контексте авангардного кинематографа, *Андалузский пес* был и остается непревзойденным примером чистой кинематографической поэзии. То есть такого взгляда на реальность, где, по словам П. П. Пазолини, индивидуальный режиссерский словарь полностью исключает означивание предметов в их прямом качестве, но подразумевает произвольный жест на уровне самой лексики.¹⁸

¹⁸ Пазолини П. П. Поэтическое кино. — В сб.: Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.

Поисками новой лексики занимались в 20-е годы и немецкие кинематографисты. Уже в фильмах классического экспрессионизма рубежа десятилетия видна тенденция к своеобразной экранной графике, к визуальному контуру, обнажающему костяк, рисунок пластического массива реальности. Абстрактные эксперименты Ганса Рихтера, Вальтера Руттмана и Оскара Фишингера довели эту тенденцию до абсолюта. Их визуальные опусы, симфонии и «роллербильды» означали поиск универсального знакового языка, ожившего иероглифического письма, базирующегося на пространственно-временных характеристиках киноизображения.

Уникальная ситуация сложилась вокруг авангарда в Советской России 20-х годов. Уникальная в силу тех причин, что почти на десятилетие авангард превратился едва ли не в официальную политику культурного строительства. Победившая революция санкционировала радикальный пересмотр традиционной «реальности», поиск нового «ангажированного» кода репрезентации. Авангардистские интенции в раннем творчестве Кулешова, Вертова и Эйзенштейна осеяны пафосом идеологического созидания — волевой жест творца подкрепляется коллективными интересами, промежуточная зона между искусством и жизнью локализуется конкретными задачами пропаганды, агитации, идеологии.

Собственно, именно идеология, названная культурологами конца XX века основным признаком модернистского этапа культуры, выступает полем преимущественных значений в советском киноавангарде 20-х годов. Задача в самом деле упоительная: возвести прагматическую функцию в коллективный императив, произвести индивидуальный художественный маневр от имени и во имя победившего большинства. Отсюда и специфика конструктивистской концепции — отношение к экранной реальности как к «сделанной вещи».

По справедливому утверждению Франсуа Альбера, в конструктивистских взглядах кино приближается к *ready made* — готовому объекту, «уже сделанному». «Монтаж киноаттракционов, — пишет Альбера, — исходит из той же предпосылки, делая акцент на логике сборки этих предметов, которую он сближает с принципами коллажа и фотомонтажа».¹⁹ И не только монтаж аттракционов, но и всякий монтаж, выступающий главным формообразующим принципом в киномысли советских 20-х. Наряду с деллюковской фотогенией и иероглифическим письмом немецких режиссеров, монтаж выглядит здесь средством нарушения как привычного кода реальности, так и знаком художественного произвола (вспомним, что в цитированной выше работе Октавио Пас выводит весь авангардистский этикет из принципа отношения к реальности как к *ready made*).

Финал «героического периода» авангарда приходится на конец 20-х годов. Американская исследовательница Аннет Майклсон остроумно указывает на точную дату:

¹⁹ Альбера Ф. Предмет — изображение — образ. — Киноведческие записки, 1989, № 3, с. 195.

1929 год, ознаменовавший приход в кино звука.²⁰ Технологическое новшество, вдохнувшее новые силы в реалистическую конвенцию, обесмыслило идею ритмо-пластического синтеза, отодвинуло на второй план монтаж как способ киноповествования. Впрочем, одна из самых значительных рефлексий авангардистского мышления в преддверии звуковой эры в кино обнаружилась еще в конце 20-х. Подписанная Эйзенштейном, Александровым и Пудовкиным заявка «Будущее звуковой фильмы» звала кино к непрямым, «контрапунктическим» отношениям со звуком, т. е. к очередному нарушению конвенционального буквализма. Понятно, что этот смелый теоретический прогноз на практике не осуществился (известно, например, что картина Пудовкина *Простой случай* (1931), где содержалась попытка звукового контрапунктирования, провалилась у зрителей и в дальнейшем демонстрировалась как немая).

Говорящее кино выяснило и еще одну важную черту культурологического статуса авангарда. В немом кино практически не было твердого разделения на авангардное и массовое, авторское и популярное. Бурные процессы формообразования шли и на синтаксическом, и на морфологическом уровне киноязыка, независимо от того, к какой культурной страте принадлежал тот или иной фильм. Скажем, решительно не представляется возможным квалифицировать по принятой нами же системе культурологических координат творчество Дэвида Уорка Гриффита, чья *Нетерпимость* как в капле воды содержит в себе прообраз приемов как ортодоксального авангарда, так и «большого» голливудского стиля. Оперировавшее чистыми визуальными формами немое кино было в немалой степени априори обречено на «антиконвенциональность», ибо всякий раз редуцировало образ реальности до пластики и ритма.

Тридцатые годы предложили новую кодификацию экранной реальности. Судьба авангардной киномысли в этих условиях сложилась по-разному. Завязавшийся под знаком нарождающегося «соцреализма» спор о «поэтическом» и «реалистическом» кино означал в первую очередь полемику между наследием немого периода и идущим ему на смену звуковым веком: аргументы спора преследовали и выдержанную идеологическую задачу. Варварская эпоха «визуальной идеологии» уступала место культуре слова; находки киноавангарда 20-х превращались в виньетки парадного имперского орнамента.

В 30-е годы «бытийная» культура взяла на экране явный реванш у одиночек-авангардистов. На протяжении десятилетия сложились мощные кинематографические структуры, выступающие от имени «онтологической» реальности и вместе с тем — мистифицирующие ее. Кино как «вторая реальность», как неотъемлемая часть глобальной конвенции оформилось именно тогда — в советском кино «золотого века»

²⁰ Michelson A. Film and the Radical Aspiration. — The New American Cinema. A Critical Antology. N. Y., 1967, p. 87–88.



или в голливудской «империи грез». Озвученная, безусловно репрезентативная экранная реальность стала единственно приемлемым кинематографическим кодом.

Неудивительно поэтому, что следующая волна киноавангарда, разлившаяся после Второй мировой войны, обрушилась уже не на саму реальность, но на ее «улучшенную копию», предстающую с экрана, не на жизнь как таковую, но на ее кинематографические производные. Прежняя авангардистская альтернатива «жизнь — искусство» опосредуется здесь мистификатором жизни — культурой, ее структурами и институтами. Неудивительно и то, что новый авангард с особой силой заявил себя в послевоенной Америке. То есть в стране, добившейся наиболее впечатляющих результатов в идеологической экспансии средствами культуры и создавшей в том числе одну из наиболее эффективных моделей массового кинематографа.

Корни этого авангарда совершенно новые. «После Второй мировой войны, — пишет Стивен С. Эрли во «Введении в американское кино», — потребность в политических реформах, либеральные движения, относительная сексуальная свобода, окончательное знакомство с галлюциногенными наркотиками и прямой бунт молодежи против социальных табу прокладывали себе путь в различных художественных формах. Эти мысли и чувства отразил и андеграундный фильм».²¹

²¹ Earley St. An Introduction to American Movies. N. Y., 1979, p. 279.



Носителями авангардного духа стали представители разнообразных субкультур, маргиналы и аутсайдеры — все те, кто оказался на обочине «системы», отказался от ее директивных установок и ценностей. Этот авангард назвал себя «андеграундом» — «подпольем», подчеркивая тем самым свою внеположенность господствующей культуре. Его «жест» носил характер прежде всего социокультурной фронды, нонконформизма.

«Наш бунт против старого, официального известен, — гласил первый пункт Манифеста Нового Американского Кино. — Он в первую очередь носит этический характер. Нас интересует Человек. То, что с человеком происходит».²² Остальные пункты декларировали отказ от цензуры, поиск новых форм финансирования, необходимость объединения. Здесь легко увидеть, как меняется сама направленность «прагматического жеста». Новый авангард заявил себя как группировка, самостоятельная организация, независимая субкультурная среда. И не только заявил, но и во всех перечисленных качествах самоосуществился: едва ли не больше места, чем собственно фильмопроизводство, новое американское кино занималось организационной деятельностью. Факт наличия в «большом» кино неделимой экспериментальной страты трансформировал извечную тягу авангарда к эпатажу — только

²² The First Statement of the New American Cinema Group. — Film Culture, 1961, Vol. 22–23.

на место индивидуального скандала со временем пришли вызывающая независимость, братство антиконформистов.

История Нового Американского Кино — история целого ряда альтернативных структур: вскоре после окончания войны Майя Дерен и Амос Фогель основали Творческий Кинофонд, поощрявший нетрадиционные, поисковые формы экранного искусства. Затем по инициативе Йонаса и Адольфаса Мекасов начал выходить независимый киножурнал «Филм Калчер» («Культура фильма»). Наконец открылся Кооператив кинорежиссеров — свободная организация, собравшая под своей крышей всех, кто отстаивал идею самовыражения в кино.

«Смысл был в том, чтобы сделать все для поощрения кинопроизводства и ничего из того, что могло бы помешать развитию фильма и индивидуальности режиссера, — вспоминал участник событий тех лет, режиссер и теоретик Стивен Двоскин. — Это безусловно подразумевало, что качество фильмов будет значительно отличаться»;²³ Во главу угла ставилась свобода самореализации. Эстетические характеристики уходили на второй план — главным становилось личное зрение.

Американский андеграунд противопоставил нормированной культуре суверенный взгляд. Одна из первых значительных работ этого направления — *Полуденные ловушки* Майи Дерен (1943) — по структуре и метафоре напоминает *Андалузского пса*. Но если в сюрреалистическом фильме Бунюэля и Дали сформировался абсолютно уникальный лексический пласт, «чистая» визуальная поэзия, то в появившейся почти полтора десятилетия спустя картине Дерен сюрреалистический эффект извлечен из постоянного и причудливого сопоставления реальности подлинной и мнимой, кажущейся. Опираясь на разрешающие способности нового искусства, Бунюэль и Дали совершили гротескную экскурсию в дебри собственного подсознания — Дерен запечатлела средствами камеры мучительный разлад между действительностью и иллюзией. С известными допущениями *Андалузского пса* можно назвать «черной комедией» — *Полуденные ловушки*, напротив, знак трагического несовпадения и противостояния.

Контекстуально *Полуденные ловушки* проясняют и еще одну важную область конвенции. Помимо прочего, в них причудливо преломился опыт жанрового кино — структуры «женской мелодрамы» и «черного фильма». Сюрреалистические видения героини Дерен как бы переворачивали каноны жанра — мужской шовинизм «черного фильма» и страдательность чувствительного кино. Женское тело, бывшее для Голливуда 30–40-х годов объектом созерцательного насилия, у будущей феминистки Дерен саморазрушается. Узаконенному маскулинному вуайерству противопоставляется «визуальная мастурбация» женщины-режиссера, в финале приводящей свое alter ego к почти ритуальному самоубийству.

²³ Dvoskin St. Film is...: The International Free Cinema. Woodstock — N. Y., 1985, p. 57.

Борьба со структурированной и кодифицированной реальностью шла в двух направлениях. С одной стороны, критике подвергались общественные авторитеты и табу: начиная от сильной порнографической тенденции Нового кино, кончая явлениями в его русле знаменитыми «статичными» фильмами Энди Уорхола — многочасовыми фиксациями небоскреба, поцелуя или спящего человека, дискредитировавшими саму идею физической реальности. С другой стороны, камера в очередной раз становилась медиумом между жизнью и ее индивидуальным поэтическим видением. Причем, в отличие от авангардистов первого призыва, наделявших мистическими способностями зрение кинокамеры, авангард 50–60-х годов отводит камере служебную роль, функцию регистратора образов человеческого видения.

«Единственная реальность — это глаз, способный представлять любые объекты. Глаз кинокамеры — это ограничение и исконный лжец»,²⁴ — писал в своей программной работе один из наиболее последовательных кинопоэтов Стэн Брэкидж. Попытки соединения исконной реальности и ее механической копии привели к тому, что в конце 60-х резко размежевались две тенденции.

Первая из них, названная П. Адамсом Ситни «структуральным кино», обратилась к формально-предметным основам киносъемки. Вдохновляясь опытами Рихтера и Леже, наследуя эксперименты Уорхола, представители этого направления вернули кино его забытую механическую природу. Они работали с покадровым изображением, фактурой пленки, по-новому осмыслили стробоскопический эффект.

Вторая линия декларировала себя в вышедшей в 1970 году работе Джина Янгблада «Расширенное кино». Вынесенный в заглавие термин означает кино, форсирующее все известные средства аудиовизуальной коммуникации во имя особой экспансии зрения. «Говоря «расширенное кино», мы на самом деле подразумеваем расширенное сознание», — утверждал Янгблад,²⁵ выводя теорию нового визуального синкретизма, где новые технологии и разрешающая способность человеческого зрения сольются в новом, плодотворном единстве.

Здесь как будто замыкается круг. Кино вновь претендует на формирование мировидения, на особую демиургическую роль, на глобальное переустройство жизни. Но на пороге уже стоит новая компьютерная эра. Эра невиданной прежде реальности поглотит былые романтические амбиции и откроет возможность «сверхзрения» обыденному сознанию, против которого почти три четверти века сражался кинематографический авангард.

²⁴ Brakhage St. Metaphors on Vision. — The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism ed. by P. Adams Sitney. N. Y., 1987, p. 121.

²⁵ Youngblood G. Expanded Cinema, N. Y., 1970.

АНРИ ЛАНГЛУА — ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПОДНЯЛ «НОВУЮ ВОЛНУ»

Ланглуа умер в 1977 году. В том же году французское правительство приняло закон об обязательной передаче всей национальной кинопродукции в государственный архив. Печальная ирония заключается в том, что это официальное хранилище, открытое в 1969 году, явилось раздраженным ответом властей самодуру и анархисту Ланглуа, любившему кино больше всего в жизни и оберегавшему предмет своей страсти от постороннего взгляда. Франсуа Трюффо не даром посвятил ему фильм *Украденные поцелуи* — Ланглуа собирал все, от любительских коротышек до киноклассики, свято веря, что ценность того или иного фильма устанавливает только История. В нем уживались Борхес и Плюшкин, Синяя Борода и Скупой Рыцарь. Он спас от гибели и забвения множество картин; знаменитые режиссеры дарили ему копии своих шедевров. Жан Кокто называл его «драконом, стерегущим сокровища», и, словно подтверждая это, Ланглуа делил человечество на две неравные части. На тех, кто полезен Синематеке, и на всех остальных.

Ланглуа организовал Синематеку в 1934 году вместе с режиссером Жоржем Франжю. Их стартовый фонд составляли всего десять фильмов, хранившихся в ванной комнате. За сорок лет Ланглуа собрал более 50 000 лент, миллионы срезок и фотографий, книги и документы о кино. Сразу после войны его детище, слегка потрепанное конкурентами из рейхсархива, получило государственную субсидию. Тогда же к нему пришли самые благодарные зрители — молодые фанаты, восполнявшие круглосуточными просмотрами не только пробелы в кинообразовании, но и жизненный опыт. В зале на улице Мессин встретились и перезнакомились будущие режиссеры «новой волны», здесь трудный подросток Франсуа Трюффо заучивал наизусть *Правила игры* Ренуара, а неулыбчивый Жан-Люк Годар по десять раз смотрел американские фильмы, отозвавшиеся в его собственном кинодебюте *На последнем дыхании*. Здесь экран приобретал недостающее измерение реальности, здесь росло первое поколение киноэрудитов, снимающих кино не о жизни, а о любимых фильмах.

Учитывая опыт культуры конца века (вдоволь искушенной соблазнами каталога, системы, вселенского музея), легко увидеть в Синематеке прообраз новейшего храма-архива, а в фигуре Ланглуа — демиурга-хранителя. Он собирал экранную историю как художественную коллекцию. Но это собирательство приобретало черты полурелигиозного культа со своими жрецами и паствой. Культ требовал жертв. Завсегдатаи знали, что самые редкие сокровища Ланглуа показывает на последнем сеансе, заканчивающемся после закрытия метро, так что истинные киноманы

Анри Ланглуа. Фот. Гийон Мили



неизменно добирались домой пешком. Жреческие функции исполнял немногочисленный персонал Синематеки. После каждого просмотра будущий режиссер Фредерик Россиф прочесывал зал, изгоняя будущих мэтров «волны», скрывавшихся по углам в надежде бесплатно поглядеть следующую картину. Билетами торговала Лотта Эйсер — теоретическая муза немецкого экспрессионизма, помнившая, какие элегантные галстуки носил молодой Фриц Ланг и как застенчив был Фридрих Мурнау. Много лет спустя Вернер Херцог почел святым долгом совершить паломничество из Берлина в Париж, чтобы получить ее благословение на постановку римейка экспрессионистского *Носферату*... На контроле стояла постаревшая Мюзидора, звезда авантюрных киносериалов, покорявшая зрителей начала века своим рискованно облегающим черным трико. В миру она осталась Жанной Рок, секретарем Ланглуа по иностранным связям, однако впечатлительный Годар утверждал, что всякий раз вместе с корешком кинобилета «новая волна» получала из ее рук пропуск в грядущее киноавторство.

Едва «волна» разлилась в полную силу, критики язвительно окрестили ее участников «детьми Синематеки». Они приняли звание с гордостью и вскоре подтвердили родство. В феврале 1968 года министр культуры Андре Мальро, уставший от причуд Ланглуа, распорядился отстранить его от места и прекратить финансирование. Так возникло знаменитое «дело Ланглуа», вызвавшее не меньший резонанс, чем некогда «дело Дрейфуса». Разница была лишь в том, что за оклеветанного штабиста вступились все либеральные общественные силы рубежа веков, а в судьбе чудаковатого коллекционера главную роль сыграла интернациональная элита киноискусства. Режиссеры всего мира — от Чаплина до Кurosавы и от Сатъяджита Рая до Роберто Росселлини — угрожали забрать свои фильмы из Синематеки, если в ней не будет Ланглуа. За три недели до смерти телеграмму в его защиту послал великий Карл Дрейер. Наш Сергей Юткевич, уже начавший разоблачать левацкие выверты «детей Синематеки», наплевал на идеологические разногласия и выступил от имени «единого, многонационального». Сами «дети» с плакатами в руках вышли на улицу, словно репетируя свою роль в надвигающихся событиях «веселого мая» — последней и самой красивой художественной утопии века...

В историческом масштабе 1968 год провалился. Но в масштабе Синематеки он победил. Ланглуа остался при должности, а три года спустя даже затеял новое предприятие — Музей кино. Он расположен в Париже, в районе Трокадеро, в выставочном комплексе с классическим туристским видом на Эйфелеву башню. Если стоять лицом к башне, вход в Музей кино окажется слева, а справа — вход в Музей человека. Это вполне подходит в качестве эпитафии Анри Ланглуа.

«Б». 1994. 15 ноября. Статья написана к восьмидесятилетию со дня рождения Анри Ланглуа.

ПОНТИЙ ПИЛАТ И ДРУГИЕ ОФИЦИАЛЬНЫЕ ЛИЦА

Телерепертуар месяца все больше напоминает афишу элитарного киноклуба. На прошлой неделе Фасбиндер, Вендерс, Ренуар. На будущей снова Фасбиндер, Кулешов и Занусси. На этой — Куросава, целых два Фасбиндера и *Пилат и другие* — малоизвестный у нас фильм Анджея Вайды, поставленный по евангельским эпизодам «Мастера и Маргариты».

Священное Писание всегда привлекало кинематографистов. В библейских экранизациях особенно проявилась еретическая природа «седьмого искусства», претендующего на роль новой универсальной религии. Причем к Новому Завету кино обращается чаще, чем к Ветхому. Сын Божий в образе человеческого, почти жанровые коллизии его земного присутствия словно специально созданы для экрана, обреченного конкретным персонажам и внятным историям. Первый религиозный фильм братья Люмьер сняли еще в XIX веке. Благодаря кино в веке двадцатом появились смеющийся Христос Бунюэля и похожий на Че Гевару Христос Пазолини, сладкий как «сникерс» Спаситель Дзеффирелли и не устоявший перед мирскими соблазнами Мессия Скорсезе, и снежная Голгофа Тарковского.

Сегодня по российскому телеканалу мы увидим версию Анджея Вайды. *Пилат и другие*, снятый для западногерманского телевидения и лишь три года спустя вышедший в польском киноварианте, снабженный авторским подзаголовком «фильм для Страстной Пятницы». Впервые показанный в канун лютеранской Пасхи 1972 года, *Пилат...* определил круг рефлексий режиссера, в очередной раз решавшего для себя проблему выбора между свободой самовыражения и общественной миссией и претендовавшего посему на большее, нежели просто апокриф.

Как поляк и католик Вайда всегда насыщал свои фильмы избыточной религиозной символикой. В его раннем шедевре *Пепел и алмаз* перевернутое распятие нависало над трупами жертв необъявленной гражданской войны. В масштабном историческом *Пепле* крест обращался в орудие самоубийства испанской монахини, предпочитающей смерть позору. Исстрадавшийся зек из *Пейзажа после битвы*, раскинув руки, застыл в легко узнаваемой позе, а смерть чахоточного героя *Березняка* прямо соотносилась с классической композицией оплакивания Христа.

Как поляк и романтик Вайда выдерживал ироническую дистанцию между реальностью и ее сакральным прототипом. Обратившись к Христу напрямую, он не случайно выбрал не канонический текст Нового Завета, а фантазию Михаила Булгакова — историю бродячего проповедника Иешуа, приговоренного к смерти наместником большой и бестолковой империи. И в романе, и в фильме речь идет

о власти, одинаково равнодушной и к жертве, и к палачу. И о вечности, где каждый из них по-своему оправдан. Постоянная тема Вайды — противостояние неизбежности и цена, которую приходится платить за участие в трагедии, — в *Пилате...* воплотилась почти программно. Действие перенесено в современный немецкий мегаполис, где стукач Иуда получает свою награду десятипфеннинговыми монетками, вывалившимися из телефона-автомата, а распятие совершается на автомобильной свалке, предварительно расчищенной бульдозерами. Пилат (Ян Кречмар) допрашивает Иешуа (Войцех Пшоняк), одетого в джинсовую униформу тусовщика «цветочной революции», на развалинах нюрнбергского конгресс-холла, некогда служившего ареной нацистских съездов и воспетого в знаменитом *Триумфе воли* Лени фон Рифеншталь. Марк Крысобой защелкивает на запястьях осужденного полицейские наручники, Левий Матвей катит крест на колесиках по оживленной автострате, а тайный агент Афраний рисует у подножия распятия первохристианский символ рыбы. И тяжело вздыхает, ибо ему, вечному сыскарю при любой власти, ведомо, сколько хлопот принесет в будущем казнь этого прихиппованного пророка.

Вечный неконформист Вайда рад увидеть в евангельском сюжете упоительное противостояние личности и государственной машины. Такое прочтение могло бы благополучно кануть в культурную историю диссидентства с его фигой в кармане и виртуозно разработанной системой аллюзий и ассоциаций. Однако объективно *Пилат...* попадает в более широкий контекст. Он появился в тот момент, когда дети-цветы в перерывах между чтением Мао и Маркузе малевали плакаты, стилизованные под полицейскую ориентировку: «Разыскивается опасный смутьян. Возраст 33 года, склонен к подрыву устоев. Особые приметы — колотые раны на ступнях и ладонях...» «Если Христос вернется, его снова распнут!» — утверждали граффити на стенах Нантера и Беркли. «Иисус — наш политический конкурент», — голосами теледикторов вопили первосвященники в бродвейском рок-шоу «Иисус Христос — суперзвезда». Христос в джинсах, Христос под хэви-метал, Христос, замордованный легавыми, отметил один из самых романтических мифов политизированного куска новейшей истории.

С сегодняшней точки зрения эта апология выглядит инфантильной, а местами и невыносимо пошлой. Посмотрев *Пилата и других*, легко в этом убедиться. А заодно понять, что сакрализация светской власти присуща не только советскому менталитету, но и интернациональной утопии конца 60-х годов. И если выразивший ее *Пилат...* устарел, то лишь потому, что стареют не только фильмы, но и люди, которые когда-то эти фильмы смотрели.

СМЕРТЬ ПОСЛЕ РАБОТЫ

К одной из выраженных черт Александра Сокурова относится то, что, будучи по-настоящему замороженным темами исхода, распада, смерти, он так и не сделал своего последнего фильма. Фильма, который стал бы решающим аргументом в диалоге автора и открывшейся ему истины и продемонстрировал бы смерть искусства как финал акта творческого познания.

Конечно, нельзя требовать от фильма штурма собственных рубежей, а в конечном счете и оккупации гибельных для себя территорий. Но фильмы Сокурова именно таковы, что всякий раз вплотную подступают к тому ощущению конца истории, культуры, этноса, души и тела, за которым сама художественная условность теряет всякий смысл, а автор, мало-мальски признающий таинство мироздания, вынужден повторить за Гамлетом: «Дальше — тишина».

Такого признания Сокуров пока не сделал. И более того — каждая его работа как будто оставляет задел на следующую, на новую стадию патолого-анатомического анализа. Для сторонников режиссера это означало и продолжает означать стратегию художника в распадающемся мире. Для оппонентов — опасную разновидность некрофилии. Аргументы и тех и других достаточно весомы. Коли ты художник и мыслишь как художник, то будешь самовыражаться до конца. И напротив — прикоснувшись к заповедной черте, замолчи или займись более подобающим духовным промыслом: проповедью, самоусовершенствованием, собственным спасением, наконец...

«Святой обретет спасение, художник, возможно, нет», — говорил Андрей Тарковский, один из последних кинорежиссеров, видящих творчество в религиозной иерархии жизни. Здесь, на мой взгляд, содержится ответ как оппонентам Сокурова, так и тем, кто по инерции продолжает называть его эпигоном автора *Сталкера* и *Жертвоприношения*. Наследуя, с одной стороны, классической традиции XIX века, а с другой — аскезе авторского кино Дрейера и Брессона, Тарковский не посягал на целостность внеположенного мира, не претендовал на его, мира, аналитическую интерпретацию. Камера Тарковского представляется абсолютно нейтральной оптикой режиссерского зрения; все, происходящее в кадре, происходит перед камерой, но не сделано ею (благодаря дневниковым записям Ларса-Олафа Лотвала мы знаем теперь, какой ценой приходилось иной раз за это платить).

Иными словами, художник, пусть и не стремящийся к личному спасению, но признающий его как безусловный императив, не может деформировать визуальный образ действительности, не осознав это как ересь. Эту парадоксальную



двойственность кинематографа отчетливо сформулировал Ф. Степун, писавший о том, что «сознающему себя Божьим созданием человеку вряд ли было бы возможно так самовольно перекраивать мир, как того требует прометеевская метафизика подлинно художественного фильма».

Вот почему так трудно смотреть *Жертвоприношение* – простой и ясный канон буквально трещит изнутри от личной боли и смуты ожидаемого конца. Вот почему безусловному духовному феномену кинематографа Тарковского по существу нет формального эквивалента. Вот почему, наконец, «последний фильм» Тарковского – это в то же время и его последний фильм как таковой.

Иначе у Сокурова. Сам режиссер подвиг всех пишущих о нем к соблазну эпиграфа: «Там ничего нет». Герой *Одинокого голоса человека* нырял в темные воды реки, дабы своими глазами увидеть, что же там, по другую сторону жизни. Заманчиво было бы написать: автор, одержимый страстью зримо опредметить незримое, следовал за героем... И еще более заманчиво констатировать – персонажи последних фильмов Сокурова один за другим возвращаются обратно, чтобы шелестящим шепотом нездешних жителей еще и еще раз подтвердить: «Там ничего нет». Соблазн контраста велик, но бесполезен. Покуда сокуровские богоборцы блуждали в лабиринтах инобытия, смертный холод объял бытие здешнее, посюстороннее. Страшная истина, вынесенная из мрака, выглядит всего лишь общим местом в обессмысленной и обезбоженной реальности, где потеряла силу не только категория спасения (уже ясно, что никто не спасся), но и сама «прометеевская метафизика» художника. Сбывшийся Апокалипсис (понятно, что я не утверждаю совершившийся факт, а констатирую частную художественную интенцию) ужасен еще и тем, что некому больше адресовать собственную гордыню и некому больше карать за отступничество. Последний фильм, бывший некогда актом сверххудожественной воли, обернулся выбором между двумя ипостасями Ничто, между пустотой и отчаянием, между концом экранной проекции и смертью искусства.

Вслед за Годаром и Кокто Сокуров мог бы повторить, что кино – единственное искусство, показывающее работу смерти, чья символика, безусловно, наиболее отчетливо структурирована во всех его работах. Вытянутое, бесконечно длящееся время фильма вкупе с его, фильма, реальной протяженностью (Тарковский говорил о «запечатленном времени») воплощает эту работу поэтапно, пофазно, как механический процесс, при котором каждая тяжело упавшая секунда равносильна трупному пятну, проступившему на гробовой маске явленного в кадре лица. Это время десакрализовано, оно необратимо и линейно даже для тех, кто предполагает жить по более сложным хронологическим законам. Время неуклонно ведет к смерти, к тлену и разложению; вместе с тем режиссер еретически намекал на то, что и посмертно продолжит существование по тем же равномерным и вялотекущим формулам – обретающие дар слова мертвецы у него обнаруживали скорее скуку, чем мудрость.

Вероятно, последний раз Сокуров прикоснулся к теме в *Спаси и сохрани*. Лозунг «жизнь тела, покинутого душой», под которым некрореалисты творили свои черные комедии, Сокуров прочел почти буквально. Классическая схема (смерть героини — конец сюжета) обрывалась у разверстой могилы грешной мученицы, так и не сумевшей вместить жизнь в отпущенную ей материальную оболочку. Танатологическая гипотеза осталась открытой — посмертное бытие не обещало ничего. В *Спаси и сохрани* режиссер последний раз остановился у табуированной черты. Пролегающий за ней путь не привел никуда, как никуда не привело шоссе, соединившее две части *Мариин*. Двадцать минут снятого в петров-водкинских ракурсах жития (о чем свидетельствует и не свойственный Сокурову обратимый, сакральный ход времени первой части — от августа к июню) возродились черно-белым холлом поселкового клуба, на экране которого идут кадры девятилетней давности. Мотив фильма в фильме, с одной стороны, увенчал генеральную сокуровскую концепцию: объектив не способен запечатлеть ничего, кроме труда смерти. С другой стороны, сформулировал и растущую саморефлексию фильма как такового — запечатлев действие смерти, фильм обязан быть и после того, как смерть закончила свой труд.

Итог *Мариин* краток и безнадежен. Святая умерла, но чуда не произошло. Не менее безнадежно и другое — во втором эпизоде мы отчетливо видим не только смерть страстотерпицы Марии Войновой, но и смерть только что показанного фильма о ней. Мы смотрим в полутемный зал с точки зрения экрана, почти физически ощущаем разложение цветной фактуры кадра на мертвенное монохромное зерно, в финале, когда бывшие некогда близкими люди равнодушно расходятся, понимаем — они не просто вторично похоронили мать и соседку. Они предали погребению фильм как физическую субстанцию...

Я уже писал, что единственной задачей «последнего фильма» является жертвенное самоубийство. Но как назвать фильм, документирующий не только свою смерть, но и похороны, а при необходимости и эксгумацию? Как быть с фильмом-саркофагом, чья фотографическая (по Базену) онтология простирается дальше смертной координаты, в сумеречную зону небытия?

У Сокурова такой фильм называется *Камень*. По внешности он больше всего подходит под определение «последнего». Настолько, что в околопремьерных интервью сам режиссер не раз заявлял: лучшее, что можно пожелать *Камню*, это разминуться со зрителем, исчезнуть, скрыться...

Лично я усматриваю здесь известное противоречие. Сделав *Камень*, Сокуров признал — скрыться нельзя даже за гробовой чертой. Остается вглядываться в «толщу фильма», словно вернувшегося из того мрака, откуда прежде являлись вкушившие смерть паломники. С той лишь разницей, что теперь посланцем мертвых земель стал сам фильм — единственный персонаж в лоне собственного сюжета.

Фильм, будучи «последним», утверждающий фатальную невозможность последнего фильма. Стилистически и персонажно *Камень* составляет диптих с *Кругом вторым*. С картиной, которая, по авторитетному мнению М. Ямпольского, «вводит» в кинематограф недостающее звено метафизического измерения смерти и показывает траур как обыденный ритуал. *Камень* зеркально его отражает. Названный чужим именем Малянов в *Круге втором* провожает отца как чужого и в конечном счете отождествляется с ним — в *Камне* он теряет имя и всего лишь посредничает при встрече пришельца с темной поверхностью экранной амальгамы. Уже *Круг второй* был фильмом молчания и (воспользуемся формулировкой Ямпольского) «осязательного» контакта — *Камень* сбрасывает с себя последние одежды, как раздевается перед могилой приговоренный к казни.

Истина фильма завернута, как минимум, в три погребальных покрывала. Первое из них связано с фигурой пришельца. Почему этот спиритический киносеанс материализует именно Чехова, а не Достоевского или, скажем, Василия Розанова? Вероятно, именно потому, что разницы нет — оттуда возвращаются под другим именем или без имени вовсе. И все же, хотя я не берусь интерпретировать выбор на уровне авторского замысла, дух Чехова потревожен не вдруг — помимо прочего, он персонифицирует историко-художественную традицию языка, наиболее полно описавшего обыденность как трагедию и пошлость как меру отчаяния. Но этот язык мертв, и один из самых выдающихся его носителей обречен на другой словарь. Он говорит о холоде, о воде, об огне камина... О геркулесовом супе на молоке, горячем чае, яичнице с ветчиной, салате из красной капусты... С видимым наслаждением он смакует и твердость крахмальной манишки, и глубокий звук фортепианных струн, и задубевший кусок колбаски... Только однажды он вяло полемизирует с Толстым («человеку надобно больше, чем клочок могильной земли»), да и то лишь за тем, чтобы пожаловаться на тесноту загробной обители. Иначе говоря, мертв не столько конкретный Антон Павлович Чехов, сколько «язык Чехова», утративший сколько-нибудь выраженную функцию и годный только для означивания телесной коммуникации. Недаром в ответ на вопрос об «устройстве» того света Чехов бормочет что-то невнятное об «этажах» или «ступенях»...

Так обнажается первый покров. В краткой земной реинкарнации пилигрим вынужден ориентироваться на ощупь. Так — в туманной пустоши оставленного Богом места — истаивает и обертка культурно-мифологического толкования. Дом — синоним Рая, потеря которого и есть начало странствий неприютной души. От Булгакова и Вима Вендерса мы знаем — обрести Дом значит вновь обрести Эдем, но у Сокурова безымянный привратник (исполнителя этой роли, впрочем, зовут Петром) перво-наперво выпроваживает странника из его собственного, превращенного в публичное музейное место, жилища. Из отрывочных реплик их первого разговора явствует, что на месте приусадебного сада раньше было кладбище,

фундамент дома покоится на человеческих костях. Еще позже ключарь признается в своей нелюбви к жизни, а в финале попросится в компанию уходящему гостю.

В пределах мифологемы эти знаки отчетливо маркируют модель перевернутого Эдема и вездесущести физической смерти. Но на уровне актуальной лексики *Камня* вариация культурологического сюжета не так уж и важна. Скорее наоборот — ведь в истинной коллизии фильма, с осязаемой болью познающего границы собственных возможностей, страж и страждущий меняются местами. Рубеж неведомого охраняет не тот, кто зримо остается в финальном кадре, а тот аноним, кто, временно назвавшись Чеховым, уходит в заэкранное измерение кинопроекции. Вплотненная метафизическая координата корректирует и, условно говоря, знаковый слой. Конечно, можно вспомнить, что цапля, сопровождающая пришельца, в мифопоэтической традиции символизирует рождение и долголетие, а ее тень, несинхронно движущаяся в угловом свете, отсылает к оборотням дрейеровского *Вампира* и глубже — к дуализму романтической концепции. Можно толковать тщательно поименованные стихии огня, ветра и воды, но вряд ли эти герменевтические штуки окажутся плодотворными. Ибо *Камень* в конечном счете говорит о непредставимом на языке самопознающих фактур и, минуя посредников, выстраивает прямую физическую конвенцию между фильмом и смертью.

В *Круге втором* живой и мертвец менялись лицами. Сын как бы принимал на себя знак смерти, похитившей отца, становился копией, дублем покойного. В *Камне* свидетельство подлинности конца принадлежит самому изображению. Чехов присаживается на заснеженную скамейку, и его лицо медленно «проваливается», уходит в глубь фильма. Остаются безусловное присутствие телесного остова и столь же безусловный след смерти на материальной поверхности киноплёнки.

Четверть века назад Бергман показал, как ведет себя фильм, вплотную подступивший к «последним вопросам». Пленка в *Персоне* лопалась посередине, не в силах вынести груз ужаса и боли. *Камень*, переступивший и порог последних вопросов, и последнего фильма, изготовлен из другого материала — смерть оставляет в нем входное отверстие, но не убивает. Это значит, что спастись уже нельзя, но еще можно сохранить образ невозможности спасения. И заодно узнать, на каком языке разговаривает смерть, закончившая свою вечную работу.

ГОРОД И ДОМ

В Доме, где разбиваются сердца, не знали, как жить, и тут им оставалось только хвастаться, что они, по крайней мере, знают, как умирать...

— *Бернард Шоу. «Дом, где разбиваются сердца»*

Я не знаю, что такое Дом.

Это пальто или же зонтик, если пойдет дождь.

Я заполнил его бутылками, тряпьем, деревянными утками, занавесками, веерами.

Кажется, что нет желания отсюда никогда уходить.

Тогда это клетка, которая пленяет всех, кто попадает в нее.

Даже такую птицу, как ты — со следами снега.

— *Стихи Тонино Гуэрры, посвященные Андрею Тарковскому*

и прочитанные Александром Сокуровым в Московской элегии

В середине *Московской элегии* есть поразительный по наглядности эффект. Занимающая весь кадр фотография Андрея Тарковского вздрагивает, наклоняется и ползет куда-то вниз и вбок, открывая позади заснеженное кладбище. *Московская элегия* — реквием и в то же время посмертная ретроспектива. Гений бежит из отторгнувшего его Отечества, от Дома, от дорогих могил. Гений мечется по свету, скитается из фильма в фильм и в конце концов находит вечный покой на чужбине.

Отдав таким образом должное реальной биографической канве и подтвердив ее социальную причинность, Александр Сокуров, автор *Московской элегии*, дает и свою версию судьбы. Согласно этой версии, истинной целью мятежного художника, предметом его постоянной ностальгии и не всегда выраженных дежа вю является смерть.

У Сокурова Тарковский проживает две жизни вне дома. Из комфортной, гуманной Италии его тянет на неудобную, вьюжную, постылую родину. Метафора ясна: чужие стены не заменят собственной пустоши. И хотя в кадрах изгнания показаны главным образом интерьеры, а оставленная земля предстает как открытое, чуждое человеку пространство, обретший видимость покоя художник смотрит в окно и видит все те же поля, пустыри и запущенные погосты. Сквозь окно врывается отголосок некролога, с неискренней скорбью констатирующего смерть главы государства... Окно закрыто, голос умолкает, но художник все равно делает фильм о бездомье, где финальное несение огня по воде волей Сокурова рифмуется с движением толпы, идущей ко гробу.



Снятое в Швеции *Жертвоприношение* заканчивалось поджогом жилища. Видео съемку предназначенной огню декорации Сокуров монтирует с московской квартирой Тарковского. Следом появляются разоренные комнаты, в которых прошла юность режиссера, а потом и деревенский дом, купленный и обставленный им в последней попытке устроить свой быт на родине. Композиция замыкается. Уголок парижского кладбища и интерьер последнего дома, где, по закадровому признанию самого Сокурова, съемочная группа так и не смогла согреться, венчают вторую, и последнюю, жизнь. Пылает огонь в камине, но ни он, ни его жертвенный экраный двойник не могут разогнать могильный холод. И понятно, что не в идеологическую ссылку отправился отсюда творец, а всего лишь покинул очередной приют на пути к единственной, только ему назначенной обители.

У Сокурова смерть венчает маршрут земного скитания, мирскую неприютность («Петербургская» и «Московская» элегии), предполагает иллюминацию, прорыв, момент истины (элегия «Советская») или причастие человека собственной неотчужденной природе. Погружая Витаутаса Ландсбергиса в поток смертоносного настоящего времени и — с другой стороны — в стихию его первой и главной профессии, *Простая элегия* дает образ государственного мужа, ненадолго вернувшегося «домой». И хотя литовский премьер не покидает стен своего официального кабинета, реальное время звучания музыки Чюрлениса словно освобождает его от



бремени исторического бессмертия и возвращает в естественное качество — обреченного концу. Музыка — синоним вечности — адресует к смерти как неделимой субстанции, понятой и означенной здесь и сейчас, в безусловности секунд и звуков.

Сокуровский Дом посредничает между иллюзией жизни и определенностью смерти в той же степени, в какой гроб придает усопшему последнее сходство с живым и, вместе с тем, обещает физическое разложение по ту сторону могилы, провожает из жизни земной, но не гарантирует жизни вечной. Героиню *Спаси и сохрани* хоронили в трех гробах — знак того, что и в иной жизни ей придется рваться сквозь материальные оболочки, о которые в кровь разбилась душа демона страсти.

В *Советской элегии* низкий угол кинокамеры организует пространственную перспективу так, что каменное надгробие и многоэтажный дом выглядят соседними зданиями. В следующем эпизоде типовой брежневский микрорайон словно продолжает по-советски тесное и по-советски же безликое кладбище — «общагу». На этом фоне образ Ельцина — в те времена лидера популистской оппозиции — задан в двуединстве тем «блудного сына» и почти федоровского «воскрешения предков». Опредемчивая звание «сына партии и народа», Сокуров проводит перед внутренним зрением героя портретную галерею усопших: фотографии собственного его отца и парадный иконостас политических патриархов. Статичные изображения (в *Одиноким голосе...* смерть впервые окликала Никиту через альбом







с фотографиями) ассоциируются с кладбищем, динамичный проход по правительственным коридорам сменяется покоем частного жилища, общественный персонаж предстает в текучести механического времени (смысл этого принципиального для Сокурова приема я уже показал на примере *Простой элегии*)... Буквальное и фигуральное «возвращение домой» и следующие затем раздумья происходят на территории, сопредельной смерти. И это тем более важно, что размышление идет о стратегии жизни, о возведении стен нового общественного Дома. Все сказанное может показаться преувеличением как со стороны режиссера, так и со стороны интерпретирующего его замысел критика, если не знать, что для Сокурова истина лежит в плоскости телесного, а значит — подверженного смерти — существования. Так, в уже неоднократно описанной дуэли Ельцина и Горбачева последний проигрывает именно потому, что, ловко орудуя словом, пребывает в бесплотном измерении телеэкрана, в объятиях новейшего Голема, в призрачном мерцании электронно-лучевой трансляции. И напротив — его молчаливый оппонент, находящийся в собственном доме (думаю, сцена не прозвучала бы, будь она снята, скажем, в офисе Ельцина), зрим, осязаем, следовательно — проникаем смерти и тому ходу времени, которое, по словам Андрея Платонова, есть «равномерная тугая сила пружины».

Платоновский мир с его наивной машинерией, безусловно, близок Сокурову. Однако, разделяя взгляды Платонова на «силу мировых законов вещества», в своем



единственном прямом обращении к прозе писателя Сокуров сделал показательный виток против движения. В «Происхождении мастера» герой возжелал «пожить в смерти», бросился в реку, утонул и был похоронен у ограды на сельском погосте. Персонаж *Одинокого голоса человека*, искушенный тем же «любопытством разума», в финале выныривает на поверхность. В обретенной зоне смерти находят друг друга чуждые при жизни тела Никиты и Любы. И убежищем им становится дом, сквозь половицы которого проросла могильная трава.

У Платонова Дом лишен сакральной ценности, но явлен как вещь в ряду иных вещей. Его устройство познается механически — разъятием и сломом. Варварская аналитика торжествует на руинах, как торжествует на пепелище мужик, решивший выяснить природу огня и пригласивший огонь в собственную избу.

У Сокурова семантическая нагрузка ощутимее. В *Одиноком голосе...* два дома, и каждый из них скреплен глобальной символикой Жизни и Смерти. В первых кадрах Никита, выброшенный в пустынный пейзаж земли «до творения» (так, в зримом отсутствии неба, сняты мирские эпизоды пазолиниевского *Евангелия от Матфея*), возвращается под родной кров и застает спящего отца. Не стану перегружать эту сцену расширительным толкованием, но, вероятнее всего, под отцовством у Сокурова подразумевается некое демиургическое начало жизни (сюжет *Круга второго*, окончательно констатирующего богооставленность, вырастает из смерти и похорон отца).



Тем важнее вспомнить, что некогда Никита мечтал о женитьбе отца на Любимой матери, с чьим ретроспективным присутствием в фильме связана тема смерти. Нечто похожее мы увидим и в *Днях затмения* — полубезумный учитель истории сначала покажет Малянову странный фотоальбом-складень, а потом уйдет вслед за юной азиаткой — не то мадонной, не то ангелом-истребителем. Еретический резон мезальянса ясен: первым в ряду сокуровских духоборцев Никита жаждет кровного родства жизни и смерти, Царства небесного и загробной обители. Поначалу отец отказывается: «Кресла у них высокие, московские... О чем говорить буду?» (интересно, что, снимая годы спустя *Московскую элегию*, режиссер найдет в квартире Тарковского на 1-м Мосфильмовском именно такие кресла), но, видя уход сына, просится следом. Из Дома жизни — в Дом, где обитает смерть.

По поводу следующей работы Сокурова — *Скорбного бесчувствия* — ироничный критик Александр Тимофеевский заметил: с тех пор, как Рубенс говорил не о крушении космоса, а всего лишь о гибели джорджоневского мифа, по меньшей мере комично утверждать сакральное тождество Дома и Космоса. Не претендуя на полемику, замечу, что сокуровская метафора Дома мерцает именно в этой — расширенной — области значений, в том универсальном пространстве, где первопричины предметны, а предметы выступают в отношениях высоких причин. Архитектурный проект пьесы Шоу возведен на локальном фундаменте европейского



кризиса рубежа веков, дом Сокурова стоит на окраине Апокалипсиса. У Шоу ведомый капитаном Шотовером ковчег плыл прочь от исторического водоворота, у Сокурова особняк, словно построенный обрусевшим Гауди, идет по мертвым водам конца истории.

Прежде всего здесь стоит задуматься об отношениях режиссера с литературой (в конце концов шесть из восьми снятых им к настоящему моменту игровых картин так или иначе являются экранизациями). В тот же ряд вписывается и мысль о культурных истоках сокуровской поэтики. Адаптируя в *Любовниках Мариш* те же, что и Сокуров, платоновские мотивы к американской фактуре, Михалков-Кончаловский никак не вынес на поверхность образ Дома. Легко считываемая мифологема пряталась в бытовом слое, в элементах повествовательного дискурса: выпивка с отцом, местная танцулька, кресло, развернутое к степному закату. Вечные оппозиции уходили вглубь: в биологию, в психику, в подвалы подсознания, но не опредмечивались снаружи, в глобальном соприсутствии миротворения. В михалковском же *Дяде Ване* интеллигентские посиделки остраивались всего дважды — в начале и в конце, когда жизнь смертная стучалась у ворот, напоминала о себе страшными кадрами документа. В *Скорбном бесчувствии* мятое, сплющенное киносвидетельство смерти крадется из кадра в кадр, топчется, гримасничает, подмигивает... Словом, живет в доме на равных правах.

Дни затмения. Реж. Александр Сокуров. 1988



Круг второй. Реж. Александр Сокуров. 1990



Камень. Реж. Александр Сокуров. 1992



Тихие страницы. Реж. Александр Сокуров. 1993





Варварская метафизика Сокурова, безусловно, вырастает из советской культурной истории. В жилище варвара сосуществуют идолы и демоны, культовые атрибуты и похоронные принадлежности, невнятные обрывки этноса и обескураживающе простые кадры космоса, еще не написанная Библия и уже не прочитанная «Правда», мертвые и живые, ангелы и Политбюро... Все то, что так вещественно наполняет кадр в *Днях затмения* и что постепенно изгоняется из Дома, по мере приближения его настоящей владелицы — Смерти.

В *Днях затмения* видна композиция. Я не утверждаю ее как покадровую последовательность, но констатирую как субъективное ощущение — предметная среда тает, очищается, уходит. Интерьеры становятся скупее, оголеннее, строже. От панорамы по столу Малянова (есть время рассмотреть и печатные заголовки, и страницу рукописи) до дырявой стены в невнятно обставленной квартире Вечеровского. Вещи шелушатся, мертвеют — в невыносимо долгой сцене обыска в комнате Снегового работает счетчик столь любимого Сокуровым механического времени, люди-тени движутся среди трупов вещей. В конце концов исчезает и город, впервые у игрового Сокурова данный как кладбище, а еще вернее — как толкучка случайных могил, исключая сама мысль о благородной геометрии вечности.

В черном провале бывшего городом места остается Малянов. Отсюда уезжает Саша Вечеровский, номинально и внешне претендующий на автопортрет



режиссера (сравним этого экранного двойника с примеркой посмертной маски Тарковского и определим спектр сокуровских саморефлексий). В кино финальный отъезд обычно означает начало новой жизни. У Сокурова он приближает следующий виток смерти.

«Пересекая черту круга, вы навеки теряете то, что в его границах... Обратной дороги нет...» — предупреждал заговоривший мертвец в *Днях затмения*. Ужас невозвращения подтвердился: за первым кругом открывался следующий, еще более тесный и неуютный. Схематически *Круг второй* повторяет *Одиноким голос человека*, однако формальная рифма столь же относительна, как недостоверное сходство ночного сна и вечного забвения. В *Одиноким голосе...* пытливый дикарь, вернувшись домой, будил Создателя, чтобы обручить его со смертью ради всегдашней и истинной жизни. В *Круге втором* Бог-отец безнадежно мертв и требует возвращения всего лишь как обременительной ритуальной услуги.

Еще не переступив родной порог, Никита прыгал с обрыва на всеобъятном фоне пустой земли (концептуальное сходство с брейгелевским «Падением Икара» здесь слишком очевидно, чтобы комментировать его подробно). Малянов-второй является к отчому дому из миража, снежного марева, из какого-то плоского вихря, в котором больше нет верха, низа, объема и глубины. Дома как такового тоже нет — проход по темной лестнице тут же приводит к дверям квартиры. Нет



и кладбища — резервации смерти. Оно замещается проездами вдоль улиц заполярного райцентра, чьи каменные бараки выглядят надгробиями.

Отмечая следы земного присутствия смерти, прежний Сокуров снимал дома, как могилы, и кладбища, как города. Сокуров *Круга второго* больше не видит разницы между жилищем здешним и потусторонним. Победившая смерть упразднила не только третье, глубинное, измерение, в котором она пряталась, будучи предполагаемой антитезой жизни, но и всякое, пусть иллюзорное, сравнение. Из структуры посмертного жилища уходит частичка «как» — остаются голые ступени саркофага, приют промежуточного бытия, постоянный двор для странников между сомкнувшимися мирами.

Из фильма в фильм у Сокурова кочует одинаковый план: человек, «обрезанный» по плечи нижней границей кадра, поднимает голову и смотрит вверх и назад. Я думаю, что это самый «субъективный» сокуровский ракурс. Каждый видит в нем свое: Никита — все тот же архаический ландшафт, Малянов из *Дней затмения* — облачную высь, героиня *Спаси и сохрани* — теплый золотой свет и порхание пушинок. Однако, в конце концов, каждый видит одно — инобытную реальность, на которой сфокусировано внутреннее зрение.

Малянов *Круга второго* появляется в этом каноническом ракурсе на фоне глухой стены. Льется холодный мертвый свет, сбоку змеится трещина неопределенного



происхождения, поверхность словно выталкивает богоставленного героя в двумерную проекцию отчаяния. В Доме, куда вернулась смерть, больше нет окон. Окна и особенно заоконные пространства у Сокурова всегда выдавали (воспользуюсь формулировкой М. Ямпольского) «значимый рубеж» миров. Через стекло лились потоки света в *Одинокое голосе...*, прыжок из окна в *Скорбном бесчувствии* подразумевал стерегущую извне высоту. В *Днях затмения* варан Иосиф заглядывал к Малянову сквозь зарешеченную форточку, та же решетка отсекала снаружи разговор Малянова с ангелом. Металлический переплет охранял стыкуемость галактик — словно отброшенный пощечиной Небесного Страха, Малянов-первый делал задний кульбит с подоконника и приземлялся на топчан в своей комнатухе. Высоко, в черноту вселенской ночи, возносился балкон — место последней встречи Малянова и Снегового.

В *Спаси и сохрани* горизонтальная обыденность интерьеров спорила с вытянутым контуром окна. Снаружи шла другая — вертикальная — жизнь, навстречу взбегала дорога, ввысь уходили архитектурные линии, арочное завершение оконного проема внятно адресовало к житийному сюжету.

В *Круге втором* окно появляется только однажды. Кромешный мрак расстapается кровавым квадратом. Небытие обосновалось по обе стороны оптической границы; небытие нельзя, невозможно больше созерцать со стороны, в нем нужно





жить и передвигаться вслепую — вот почему в доме отца нет окон, а есть только двери и световые зоны, условно маркирующие сиюминутное состояние человеческого вещества. Никита и Люба шли к Дому смерти через ворота, возились с ключами, теребили замок. Никита вдруг засыпал у основания створок — вхождение в иную реальность сопрягалось с усилием, а затем с гипнотическим трансом. Дверные проемы *Круга второго* ничего не скрывают, но всего лишь прокладывают туннели внутри смерти — так лишенный зрения снимает двери с петель, чтобы облегчить перемещение по знакомому на ощупь жилищу.

В *Камне* дверные косяки служат рамами слепых зеркал. Это не те образцово-поэтические зеркала Жана Кокто, могущие быть и экраном непрямого отражения, и бассейном, наполненным водами Стикса, сгустки мрака, ложные коридоры несуществующего лабиринта. В конце концов — заплатки на теле фильма, тщетно взывающего к посетившим его героям. «С той стороны зеркального стекла» нет ничего, прикоснуться к холодной поверхности — значит всего лишь ощутить собственную ладонь, обледеневшую в могильной стуже.

Обходя свои владения, Смерть упразднила стены и занавесила окна. Масштаб интерьеров спрятался в смертной тени, разлившейся вокруг незрячей глазницы кинообъектива. Снаружи дом, наоборот, увеличился, вырос, распух... Вглядываясь в жизнь, мутирующую перед шаманским зовом исхода, былой Сокуров показывал людей крупнее, чем здания и даже целые города. Обманчиво-жилые склепы *Круга второго*, *Камня* и особенно *Тихих страниц* подавляют своей храмовой надчеловечностью. Более того — кладбищенские пейзажи организуются в них не вдоль, но вертикально — в предчувствии новой макабрической готики, в восходящей к смерти строительной симметрии. Бог мертв, и вакансия Творца свободна — обещанием нового Храма в финале *Тихих страниц* встает каменный идол, гибрид языческого льва и римской волчицы, троянского скакуна и Медного всадника...

Так замыкается второй круг. Параллельные фигуры сошлись в пустыне преодоленного зазеркалья — в нем невозможно жить, но нельзя умереть. Остается строить. Впрочем, экран часто заставляет режиссера быть архитектором: в истории кинозодчества остались подземный *Метрополис* Ланга и вывихнутые улицы *...Калигари*, капризные дворцы Гринуэя и *Новая Москва* Медведкина, вавилонские площади Гриффита и города-миражи Вендерса. В этой истории достанется место и Александру Сокурову.

ДОКТОР ДЖЕКИЛ И МИСТЕР ХАЙД ПОМИРИЛИСЬ

То, что Большой Голливуд больше не делает кино как таковое, ясно уже давно. Продукция фабрики грез все явственнее тяготеет к массовым потехам долюмьеровского века — цирку, комиксу, балагану и кунсткамере. Цель определяет средства: хиты последних американских киносезонов, от *Дика Трейси* до *Газонокосильщика* и от обоих *Бэтменов* до *Юрского парка*, куда ближе грандиозной мультипликации, чем «живому» кино. И если полвека назад Уолт Дисней покори́л мир, сделав рисованную пластику человекоподобной, то на исходе столетия происходит обратное. Нарботанная киноэстетика «сворачивается» до принципов волшебного фонаря, природа одалживается у выдумки, а живая жизнь — у мультипликации. С помощью умного компьютера и примитивного сюжета кино «вспоминает» о былом могуществе, усмехаясь и цитируя собственную академическую историю. От большого европейского ума это можно назвать постмодернизмом, хотя на самом деле все как раз наоборот, потому что новейшие американские сказочки абсолютно всерьез пересказывают неотменимые социальные мифы о том, что такое хорошо и что такое плохо.

Маска этот ряд продолжает. Не особенно изобретательно, что всякой сказке скорее не в минус, а в плюс, ибо речь идет о канонической истории Иванушки-дурачка, переименованного в Хорошего американского парня. Этот самый парень, клерк Стэнли Ипкис (в его роли снялся популярный шоумен Джим Керри), находит волшебную маску. Маска прилипает к лицу, и с этого момента жизнь скромного банковского служащего идет по-другому. Днем он зеваает за конторкой, а ночами превращается в нечто среднее между Фантомасом и Фредди Меркьюри — в обаятельного зеленомордого беспредельщика, короля дискотеки и удачливого грабителя. Пережив череду головокружительных приключений, эффектно аранжированных электроникой лукасовской фирмы ILM, маленький человек наконец догадывается, что магическая личина сама по себе значит немного, а задатки сверхчеловека есть в нем самом. Решающий бой он выигрывает «с открытым забралом». Враги посрамлены, справедливость восстановлена, и финальный поцелуй достается самому герою, а не его могучему двойнику.

Мотив инициации и самопознания — одна из главных составляющих Красивой американской сказки. Сюжет живет в культуре, переодеваясь сообразно времени. В стиле «ретро» он выглядел так: умная бабушка вручила тихоне-внуку семейную реликвию — средство от застенчивости. Ободренный внук разом решил все свои проблемы и только потом узнал, что никакого талисмана нет, а есть ручка от старого зонтика; фильм *Бабушкин внук* появился в 1922 году, и сыграл в нем Гарольд Ллойд,

одним из первых напяливший на Иванушку-дурачка пиджачок и канотье «миддл-класса». Позднее фольклорный герой щеголял в футуристических доспехах Супермена и Бэтмена, планетарных рыцарей без страха и упрека, не упускающих случая выскочить из цивильных подтяжек и сразиться с мировой нечистью. Стэнли Ипкис хотя и наследует им, но наследует с оговоркой. Его феерические вечерние туалеты больше напоминают о классических злодеях — магах и «джокерах», чем о борцах за сказочное благо. Хорошим парнем недотепа-бухгалтер становится, только дав волю отрицательному обаянию и послав подальше всякие условности и приличия.

Еще недавно двойственность общественного человека была поводом для глумливых пастишей вроде линчевского *Синего бархата* или *После работы* Мартина Скорсезе. Вечная схватка Джекила и Хайда как будто взрывала изнутри безмятежную поверхность обыденности, принуждала вглядываться в бездну, как в зеркало, уважать собственную тень и не торопиться с очевидными выводами. С недавних пор Джекил и Хайд помирились. Их непротиворечивый союз демонстрирует, например, идущий сейчас на наших экранах *Волк* Майка Николса — глубокомысленная притча о пользе оборотничества. В сравнении с *Маской* она явно проигрывает. Причастный к авторской культуре Николс попал впросак, стремясь облечь индивидуальную философию в низкую форму мистико-эротического жанра. Зато постановщик *Маски* Чак Рассел, в чьей предыдущей фильмографии самое видное место занимает *Кошмар на улице Вязов-3* (тот самый, где повзрослевшая Нэнси сразилась с душегубом Фредди Крюгером во всеоружии современной психиатрии), остался «конвейерным» режиссером, анонимным сказителем, автором-невидимкой, свободно разгуливающим по всем этажам культуры. И наивно заглядывающим в ее самые элитные уголки. В конце концов тема маски и лица всерьез разрабатывалась выдающимися художественными гениями уходящего века — от Чаплина до Марселя Марсо. И от Брехта до Феллини. Расселу на это наплевать. Оранжевый фрак Стэнли Ипкиса расчерчивает киноэкран подобно компьютерному курсору. И точно так же сказочная условность проводит потешную каляку-маляку по экспонатам музея культуры. Танцующий Ипкис пародирует чуть ли не всю классику экранной хореографии — от *Песен под дождем* до *Вестсайдской истории* и от *Лихорадки субботнего вечера* до майкл-джексоновского *Триллера*. Получив пулю в живот, Ипкис томно повторяет бессмертную фразу Ретта Батлера из *Унесенных ветром*: «Передайте Скарлетт, что мне наплевать...» И тут же перебивая себя словами героини *Волшебника Страны Оз*: «Не выпускайте Тотошку...» Память компьютера, запрограммированного на сказку, выбрасывает немыслимые имена и цитаты. Это трогательно и вызывающе неправдоподобно. Но сказка и не претендует на правду. Лозунг о сказке, ставшей былью, давно ушел в прошлое. Теперь быль становится сказкой, и *Маска* не самая плохая из них...

«Ъ». 1994. 15 декабря.

ГОДАР СЛОЖИЛ ПОВЕСТЬ О ПЕРВОЙ ЛЮБВИ

Рождение нации и *Броненосец «Потемкин»*, *Гражданин Кейн* и *8½* — каждая из этих картин делила экранное искусство на «до» и «после». Дэвид Уорк Гриффит научил кино развернутому повествованию, Сергей Эйзенштейн вскрыл монтажные возможности «движущейся фотографии». Орсон Уэллс показал, каких результатов можно добиться, воочию показав на экране соотношение содержания и формы, а Феллини заявил, что и содержание, и форма столь же смутны, как детские фантазии, сны и воспоминания. Жан-Люк Годар завершил эту цепочку. Когда этот никогда не улыбающийся и вечно небритый «сын синемаатеки» снял свой первый фильм, стало ясно: в кино дозволено все. Можно снимать без сценария, основываясь на двух страничках текста, сочиненного приятелем — Франсуа Трюффо — по мотивам газетной заметки из колонки криминальных происшествий. Можно импровизировать на съемочной площадке, побуждая исполнителей болтать на свободные темы и задираť случайных прохожих. Можно снимать против света, монтировать как бог на душу положит, сколько угодно кромсать пленку, логику и сюжет, обрывая сцену на полуслове, а героя на полувздохе. Можно, наконец, бесконечно цитировать любимые фильмы и называть персонажей именами любимых киногероев, заменять психологию киноклише, а социальность — капустником для посвященных. Зритель все равно не заскучает. Потому что своим кинодебютом эрудит, рационалист, синефил и экс-кинокритик Годар объяснил, что самое главное в кино — это не правила, а любовь.

Годар всегда утверждал, что кино показывает только любовные истории. В военных фильмах речь идет о любви к оружию, а в гангстерских — о любви к преступлению. «Новая волна», зародившаяся в залах парижской синемаатеки и окрепшая в драке с «папочкиным кино», принесла новую любовь к кино — любовь-культ. «Нововолновые» дебюты конца 50-х, будь то *400 ударов* Трюффо или *Красавчик Серж* Шаброля, показывали упоительный роман авторов с их собственными кино-впечатлениями и памятью жанра. Годар, всегда выделявшийся среди единомышленников радикализмом, пошел дальше других. Свою первую love story он свел к схеме, формуле, архетипическому сюжету, тысячи раз пересказанному киномифу о любви и измене.

Парень встретил девушку. Он, Мишель Пуакар — сыгранный тусовщиком и начинающим актером Жаном-Полем Бельмондо — угонщик, невольный убийца и не читавший Сартра стихийный экзистенциалист, аутсайдер и фанат Хэмфри Богарта, любитель открытых машин, скорости и Моцарта. Она — американка









Патриция (Джин Себерг), чистюля, интеллектуалка и стерва, прошивавшаяся весь день с Мишелем по парижским бульварам и проведшая с ним ночь на полууголовной хате, а наутро деловито позвонившая в полицию. Впрочем, ее индивидуальные мотивы уже и не важны, ведь столько раз женщины предавали на экране своих мужчин. И неважно, кому именно адресует последнее беззлобное проклятие смертельно раненный Мишель. Неверной подружке или жизни, по которой он неся, не переводя дыхания. Или кино, которое столько раз показывало жизнь, смерть, любовь и измену. Но так никого и не научило жить, умирать или избегать предательства.

В уходящем году фильму исполнилось 35 лет. Вне всякого сомнения, это были 35 лет после *На последнем дыхании*. Перемешав кино и жизнь, боль и вымысел, поэзию и социологию, авторство и жанр, мелодраму и «черный фильм», мужской шовинизм Америки и романтическую чувственность Европы, Годар поведал универсальную историю. С тех пор, подобно тому, как каждая театральная генерация самоидентифицируется посредством «Гамлета», каждое новое кинопоколение снимает свое *На последнем дыхании* — свой манифест свободы, вседозволенности и любви. *Я шагаю по Москве*, *Подземка*, *Игла* или *Никотин* — увы, перечень неканонических римейков годаровского шедевра более чем наглядно свидетельствует об угасании чувств. В подобных картинах все больше знания и все меньше жизни, все больше иронии и все меньше куража. Создатели оригинала тоже изрядно порастерялись во времени. Бельмондо-Пуакара остался жить, тиражируя подаренный Годаром образ на потребу все более и более коммерческим стандартам, кичась самостоятельностью в трюковых сценах и энергично участвуя в прокатной судьбе своих картин. По мрачной иронии не он, а стерильная американочка Джин Себерг потратила следующие 20 лет на остановку дыхания наркотиками и алкоголем. Единственным не изменившим первой любви остался Годар. Его саморазрушительный роман с кино, полный ревности, надежд и подозрений, оборачивался то попыткой «обобществить» предмет своей страсти в духе психоделического групповика «цветочной революции», то изменой с новыми аудиовизуальными средствами, то душераздирающе-интимными признаниями стареющего хулигана. Вчера мы увидели начало любви — еще неумелое, трогательное и бескорыстное.

1995

ВЛАСТЕЛИН СТРАХА

После того, как Тарантино реабилитировал бульварное чтиво, а Тим Бертон снял биографию Эда Вуда, мода на «плохое» ретро-кино приобрела почти общеобязательный статус. В возрожденном культе полузабытых би-режиссеров 30–50-х вновь зажглась звезда одного из самых фантастических кинопримитивистов Уильяма Кастла. В августе престижный нью-йоркский Film Forum организовал его двухнедельную ретроспективу, включающую в том числе и *Ребенка Розмари* Романа Поланского — единственную картину категории «А», к которой Кастл в качестве продюсера приложил руку более, чем за тридцать лет работы в кинематографе.

В юности Кастл играл в бродвейских массовках, сочинял скетчи, подрабатывал театральным менеджментом. В 1937 году он перебрался в Голливуд, снялся в нескольких эпизодах, написал несколько сценариев и в 1943 году сделал свой первый фильм. За следующие два десятилетия он поставил около сорока малобюджетных картин. Больше половины из них были серийными комедиями и детективами с продолжением, то есть той поточной продукцией, которая в дотелевизионную эпоху заменяла мыльные оперы. Возможно, Кастлу было суждено навсегда остаться анонимным тружеником киноконвейера, если бы в конце 50-х он не нашел себя в horror-жанре. С тех пор он ставил только «ужастики», неизменно собиравшие рекордное число критических насмешек и полную кассу. В 60-е годы у него снимались звезды первой величины Джоан Кроуфорд и Барбара Стенвик, в качестве сценариста с ним сотрудничал автор *Психо* Роберт Блох, в его последнем фильме *Shanks (Остатки)* двойную роль глухонемого кукольника и восставшего из мертвых ученого исполнил Марсель Марсо. В 70-е годы сам Кастл снимался в эпизодах у Шлезингера и Хола Эшби и за год до смерти опубликовал автобиографию, эффектно озаглавленную «Ну-ка сюда! Вся Америка наложит в штаны со страху!»

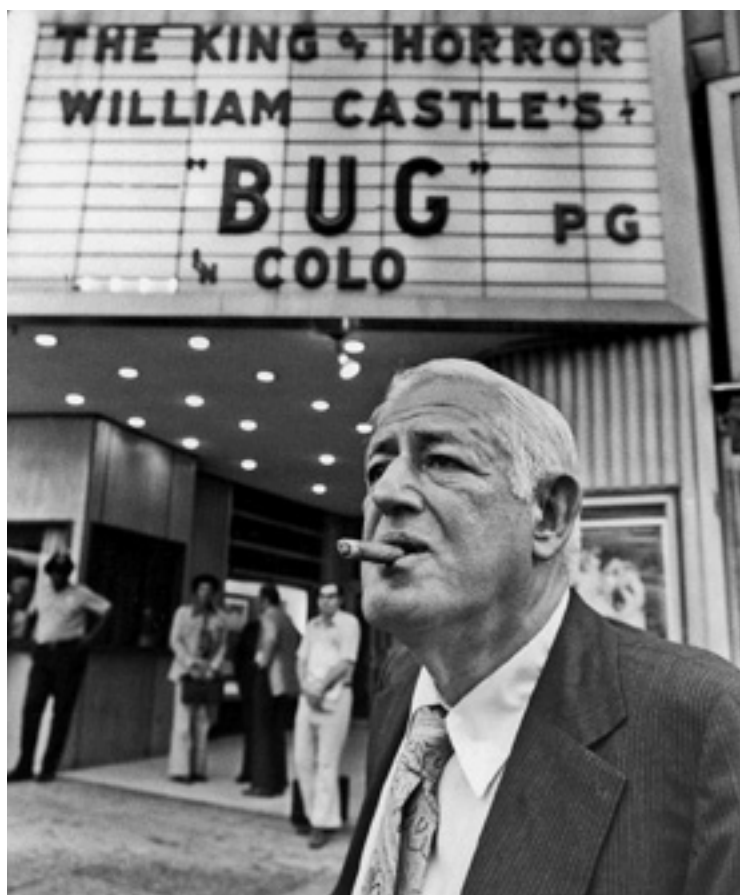
Все, кто знал Уильяма Кастла, вспоминают о нем как об очаровательном человеке и немислимом лгуне. Он врал по поводу и без, чтобы, по собственным словам, не терять форму. Пятнадцати лет от роду получил первую бродвейскую роль, представившись племянником всемогущего продюсера Самюэля Голдвина. Дебютировав двумя годами позже Уэллса, тут же потребовал, чтобы среди своих его звали Орсоном, таким образом определив себе место рядом с автором *Гражданина Кейна*. До последних дней упорно твердил, что заняться ужасами его подтолкнул фильм Анри-Жоржа Клузо *Дьяволицы*, на который они с женой забрели как-то дождливым вечером...

Легенда есть часть неоформленной истины. Для Америки 50-х, умножившей пуританскую традицию на охранительную идеологию «холодной войны», семья

была священна. В психотриллере Клузо, наоборот, действовал патологический треугольник муж — жена — любовница. Возможно, Кастл увидел в нем свое истинное призвание: нарушать границы дозволенного. И хотя сам он был счастлив в браке, тема семейного заговора, жены-предательницы или мужа-убийцы скрыто или явно присутствовала во всех его авторских сюжетах. В стране, традиционно сюсюкающей с увечными и убогими, он обожал делать жертвами глухонемых. В 1959 году на крупном плане показал, как Винсент Прайс — его постоянный премьер с внешностью хорошо воспитанного маньяка — вмазывается ЛСД и отправляется в психоделическое путешествие.

Свой первый хоггог о поисках заживо погребенной девушки Кастл назвал на французский манер — *Macabre*. Накануне премьеры он отправился в Лондон и предложил крупнейшему агентству Ллойдов застраховать будущих зрителей на случай смерти от страха во время сеанса. Ошарашенные Ллойды согласились. Вместе с входным билетом каждый зритель получал полис на \$ 1000 — Кастл ценил свою публику. В 1961 году, задолго до открытия виртуальной реальности, он сделал для фильма *Mr. Sardonicus* два разных финала. В критический момент сеанс приостанавливался, и аудитория голосовала специальными светящимися табличками — оставить в живых или умертвить кровавого злодея. Сознательно или нет Кастл изобразил на табличках кулак с оттопыренным большим пальцем. Обращая его вверх или вниз публика невольно повторяла жест, которым римляне решали судьбу поверженного гладиатора. В том же 1961 году за несколько минут до финала *Homicidal — Одержимого убийством* — экран загорелся ослепительным белым сиянием. Голос режиссера предлагал слабонервным немедленно покинуть зал и получить деньги обратно.

Подобно другому великому кустарю, Жоржу Мельесу, Кастл любил обозначать собственное присутствие на экране. Он появлялся в специально снятых прологах, чтобы поделиться с собравшимися своими соображениями об искусстве. На премьеры приезжал в катафалке и обставлял свой сценический выход как восстание из гроба. Мог начать фильм с одними героями, а закончить с другими, напугать привидением и «потерять» его по ходу действия. Презируя все эстетические дистанции, он делал не просто страшное кино, но кино о страхе, насыщая его вставными аттракционами и гениальными по бесстыдству спецэффектами. Так в 1959-м появился его знаменитый *The Tinger* (*Мурашка*), где сыгранный Прайсом доктор открывал природу ужаса в образе ракообразного чудища, обитающего в позвоночнике жертвы. Избавиться от него можно только истощным криком, поэтому когда по сюжету мерзкая тварь сбегала из докторского саквояжа прямо в переполненном кинотеатре, с экрана в настоящий кинозал раздавался призыв: «Кричите ради спасения вашей жизни!» В тот же момент срабатывали укрепленные под сидениями моторчики, и вопящий зал начинал вибрировать.



При жизни высоколобые критики презрительно называли Кастла «уцененным Хичкоком». Это абсолютно неверно, потому что Хичкок никогда не выходил из рамок игры и неизменно относился к кино «не как к куску жизни, а как к куску торта». Кастл же рвался за пределы экрана, сквозь условности и художественные конвенции, на ощупь повторяя путь всех радикальных авторов XX века. Как и они, он не был понят современниками: после призыва получить деньги обратно залы, в которых крутился *Одержимый убийством*, пустели на три четверти, а подростки ходили на *Мурашку*, как в луна-парк — покататься в трясущихся креслах. Бескомпромиссный идеализм художника в который раз разбился об инстинкты толпы. Но опыт не прошел даром. Хотя бы потому, что, рассуждая сегодня о близкой смерти кино, полезно вспомнить Кастла. И задуматься о том, что если кино и впрямь умрет, человечество как таковое тут же последует за ним.

«Эстет». 1995. № 1. Статья опубликована под названием «Властелин ужаса».

ПАТРИАРХИ КИНОИСКУССТВА РОДИЛИСЬ ПОД ЗНАКОМ ВОДОЛЕЯ

В преддверии столетия кино каждая связанная с ним дата вызывает уже не просто к календарю, а к мистике цифр... Сто двадцать лет назад, 22 января 1875 года, в местечке Ла Гранж, штат Кентукки, родился Дэвид Уорк Гриффит. Через двадцать три года в тот же день в Риге появился на свет Сергей Михайлович Эйзенштейн. В день, когда зодиакальный знак Козерога сменяется Водолеем, родились два человека, превративших кинематограф из технического чуда в чудо искусства.

Внешне Гриффит и Эйзенштейн напоминают Дон Кихота и Санчо Пансу. Гриффит был сухощав, надменен, кичился голубой кровью плантатора американского Юга и питал слабость к широкополым шляпам и полуметровым сигарам. Эйзенштейн любил хорошую кухню и даже в зрелые годы мог изобразить какое-нибудь затейливое биомеханическое коленце, отрепетированное некогда в актерской студии Мейерхольда. Оба недолюбливали женщин. И скептически относились к актерам. При этом Гриффит открыл чуть ли не всех американских кинозвезд 20-х — от сестер Дороти и Лилиан Гиш до Мэри Пикфорд, а Эйзенштейн первым продемонстрировал выразительные возможности лишенного грима человеческого лица.

Обоим принадлежит авторство фильмов, без которых история кино выглядела бы иначе. В 1915 году Гриффит снял *Рождение нации* (*The Birth of the Nation*) — первый настоящий кинороман, первое развернутое повествование специфическими средствами экрана. В 1925 году Эйзенштейн сделал *Броненосец «Потемкин»* и показал, как киноповествование о реальности способно прорасти в область высоких символических значений. Оба оставили два самых загадочных шедевра мировой киноклассики. Гриффит — *Непереносимость* (*Intolerance*, 1916), уникальный и на сегодняшний взгляд пример авторского обращения с временем и пространством, Эйзенштейн — две серии *Ивана Грозного*, до сих пор нерасшифрованную тайнопись кинотрагедии.

Гриффит начал снимать в 1908 году и за двадцать с небольшим лет сделал около пятисот картин, в которых открыл, по существу, всю азбуку экранной речи. Примерно за тот же срок Эйзенштейн успел закончить только шесть полнометражных лент, в которых новое искусство заговорило изощренным образным языком. Обоих признали классиками при жизни и при жизни же не уставали шпынять и преследовать. Первого за строптивый нрав и постановочные перерасходы. Второго — за умствования и отклонения от генерального курса. Может быть, поэтому рождение гениев разделяет почти четверть века, а смерть — всего несколько месяцев. Гордый, забытый и пьющий Гриффит умер от апоплексического удара в номере голливудской гостиницы 23 июля 1948 года. 11 февраля того же года инфаркт убил за рабочим столом Эйзенштейна.

Зарифмовав жизни великих режиссеров, судьба иронично перетасовала их внешние амплуа. Дон Кихот — идеалист и эксцентрик. Санчо — прагматик и материалист. Гриффит был стихийным гением. Он читал Диккенса, Уолта Уитмена и Роберта Броунинга и с наивным пафосом желал поднять низкое искусство экрана до высот настоящих литературы и театра. Эксцентрик и интеллектуал Эйзенштейн штудировал труды Бехтерева и Леви-Брюля, всерьез изучал японский язык и состоял в переписке с видными европейскими психоаналитиками.

Идеалистами были они оба, рожденные под знаком Водолея — знаком Урана и воздуха, во все века благоволившего революционерам, творцам утопий, беспредельщикам и лжепророкам. Оба свято верили в переделку жизни средствами искусства и в то, что изобретенное ими монтажное кино откроет области новой истины. Впрочем, истину они тоже понимали по-разному. Наивный мистик Гриффит считал, что миром правят идеи. В своей знаменитой *Нетерпимости* он перемешал страсти Христовы со сценами Варфоломеевской ночи, древний Вавилон с современной Америкой, истово доказывая человечеству, что нет разницы в мотивах исторической драмы, а есть единое метафизическое время, постичь которое мешают злоба и нетерпимость к ближнему. Эйзенштейн, напротив, дерзал сделать вечные идеи управляемыми, постичь их механику и структуру. Он обошелся с открытым Гриффитом параллельным монтажом так же, как Маркс с гегелевской диалектикой — спроецировав чистую теорию на плоть и материю земных отношений. Опираясь то на монтаж аттракционов, то на культуру восточного письма, то на функции высшей нервной деятельности, то на законы первобытного мышления, показывая классовую борьбу через физиологию насилия, а общественную историю через библейские символы, он побуждал зрителей к той самой нетерпимости, которая так страшила Гриффита.

Великий режиссер Гриффит мечтал об избавлении высоких идей от преходящих чувств. Великий режиссер Эйзенштейн пытался сделать идеологию чувственной. Потомки по-разному отнеслись к наследию гениальных утопистов. Политически корректные американцы так и не простили Гриффиту ку-клукс-клановских акцентов *Рождения нации*. В нашем собственном полуобразованном восприятии монтажные удары Эйзенштейна до сих пор связываются со штыковой атакой на подсознание. Но в истории кино навсегда останутся виртуозно смонтированные в *Рождении нации* убийство Линкольна и битва под Питтсбургом, грандиозные массовки *Нетерпимости* или улыбка Лилиан Гиш в гриффитовских *Сломанных побегах*. Останутся коляска, стремительно несущаяся по одесской лестнице, жестокая графика Ледового побоища, кровавый танец опричников из *Ивана Грозного*. Тем более что грядущее тысячелетие будет эпохой Водолея — эрой терпимости и любви.

«Ъ». 1995. 22 января.





ПЕРСТЕНЬ БЕЗ АЛМАЗА

Вчера канал НТВ показал фильм *Перстень с орлом в короне* — странную и в целом неудачную попытку Анджея Вайды вернуться к самому себе сорокалетней давности, к истокам и мотивам своей знаменитой трилогии *Поколение, Канал, Пепел и алмаз*.

Теперь уже трудно с точностью сказать, для кого эти фильмы были важнее. Для поляков, проецирующих собственную историческую катастрофу на традиции национальной романтики. Или для нас, усмотревших в экзистенциальных рефлексиях соседей вполне полноценную замену европейской «новой волны». Советские 60-е не видели молодых Бельмондо или Жана-Пьера Лео. Зато мы вовремя увидели Мачека Хелмицкого из вайдовского *Пепла и алмаза* — убийцу, стреляющего в коммунистов по приказу Армии Крайовой, с его пластикой танцора рок-н-ролла и близорукими глазами интеллектуала за темными очками гангстера. Польская премьера поэтического триллера Вайды состоялась в октябре 1958-го. В те же дни бывший кинокритик Жан-Люк Годар, носивший такие же дымчатые очки, что и сыгравший Мачека Збигнев Цибульский, приступил к съемкам *На последнем дыхании*, где «маленький солдат» Бельмондо-Пуакар тоже пробежал свою финальную дистанцию с пулей в спине.

Романтический герой всегда бежит от себя. И поэтому всегда бежит по кругу. В польском кино рубежа 60-х эта классическая траектория в очередной раз совпала с виражом национальной судьбы. Вечный выбор романтиков — поступок как альтернатива молчания и предательства — буквально повторили коллизии Варшавского восстания. Большая История вновь не приняла во внимание индивидуальный кураж. В жизни, но не в кино. В надиктованной жизнью формуле герои Вайды снова и снова выбирали жестокую романтику. Выходили на бесполезные теракты, как в *Поколении*, задыхались в лабиринтах подземной канализации, как в *Канале*, или с шашками наголо атаковали бронетанковые колонны, как в *Лётне*. Или, повинувшись полудетскому кодексу чести, палили в своих же соотечественников, а потом в корчах умирали на городской свалке, как в *Пепле и алмазе*.

Едва ли сам Анджей Вайда понимал, что, создавая галерею шляхтичей с повадками читателей Камю, он объективно попадает в европейский мейнстрим, воспевавший болезненную красоту антигероизма. Вайда творил общенациональный миф и на протяжении десятилетий обращался к нему снова и снова. Впервые это случилось в 1962 году в короткой новелле интернационального альманаха *Любовь двадцатилетних*. Вместе с Цибульским Вайда разыграл пародию на шиллеровскую

Перчатку — вариант судьбы выжившего Мачека, отброшенного на обочину эпохи фри-джаза. Со стороны режиссера это выглядело известным лукавством, ведь если следовать его собственной логике, то Мачек вел себя как разжившийся «шмайссером» битник еще во времена Сопротивления. Второй раз они встретились в 1969-м, когда измученный водкой и собственным актерским мифом Збигнев Цибульский упал под колеса ночного поезда. Реквием другу Вайда назвал *Всё на продажу*, определив тем самым стоимость творчества и следующей за творчеством легенды.

Перстень с орлом в короне — их третья и, судя по всему, финальная встреча. Как и положено, на последнее свидание приглашаются все. Помимо прямых цитат из *Канала* и *Поколения*, Вайда вновь вернулся к сквозным мотивам своего раннего этапа: сильным женщинам и слабым, но гордым мужчинам, цене предательства и героизма, жизни и смерти, пепла и алмаза. Вернулся злым и помудревшим, пережившим каннский триумф *Человека из железа* и крах выкованных из того же железа лозунгов «Солидарности», снявшим почти соцреалистическую фреску *Земля обетованная* и образцово-мизантропический очерк *Без наркоза*. Вернулся, зная, что не все в жизни делится на черное и белое, и все-таки помня, как пятна черной крови на белой простыне безошибочно рифмовались с красно-белыми половинками польского флага. Коронованный орел — тоже геральдический символ, но герой фильма, выбравшийся из каналов и избежавший пули советского и немецкого патрулей, носит его не на боевом знамени и не на нарукавной повязке повстанца. Орел заключен в перстне, как знак тайной любви или яд, обещающий избавление от метаний между компромиссом и необходимостью жить.

Живой классик Вайда потрянул романтической стариной. Компромисс не удался. Бравый повстанческий командир превратился в коллаборациониста и невольного стукача, окончательно запутанного мефистофелем из местного гэбэ. Горечь познания Вайда преумножил горечью автоцитаты: совсем рядышком с опозоренным героем зажигает поминальные стопки Мачек Хелмицкий. Видевшие *Пепел и алмаз* помнят, что жить ему осталось всего несколько часов. Мало-мальски знакомые с героями «польской школы» знают, что мертвы и Збигнев Цибульский, и его партнер по эпизоду Адам Павликовский. Они умерли, но не изменили себе ни в жизни, ни на экране.

Остались двое — автор и герой-предатель. И именно им суждено поделить яд общих воспоминаний.

ИНСТРУКЦИИ ПО ВЫЖИВАНИЮ КОВБОВ В ГОРОДЕ

В свое время дождь наград просыпался на картину Шлезингера не вдруг. В том же 1969 году по экранам всей Америки триумфально промчался *Беспечный ез-док* — малобюджетное роуд-муви, сочиненное и снятое прихиппованными приятелями-актерами Деннисом Хоппером и Питером Фондой. Фильм обошелся всего в \$ 400 000, занятых Питером у отца — кинозвезды Генри Фонды, а в прокате принес более \$ 16 000 000. После узкоплечного синема-верите и андеграундного неореализма поздних 50-х в моду вновь входила «эстетика изнанки», «настоящая Америка», увиденная не сквозь голливудскую декорацию, а изнутри, на бегу, через ветровое стекло автомобиля или окошко ночной забегаловки Гринвич-Виллидж. День сменялся ночью, натура вытеснила павильоны, а многочисленные бродяги, неврастеники и аутсайдеры потеснили былых суперзвезд.

Награждая *Полуночного ковбоя*, американская Киноакадемия загодя приручала целую тенденцию. Если избавить ее от психоделических побрякушек и стилевых излишеств, получится обыкновенная «чернуха», столь знакомая нам самим по перестроечному кино и всколыхнувшаяся в Америке на гребне либеральной утопии четвертьвековой давности. Великая Национальная Идея корректировалась приставкой «анти» — антиценностями, антимифами, антижанрами и антигероями. Джон Шлезингер посягнул едва ли не на самое святое — на Провинциала в Большом Городе, на образ американского Растиньяка с соломенными волосами и глазами цвета техасского неба, воспетый самыми великими рапсодами Великой Мечты от О'Генри до Фрэнка Капры.

Маскарадный ковбой Джо Бак (Джон Войт), отправившийся покорять Нью-Йорк, всего лишь встречается с мифом о «парне, сделавшем самого себя». Этому американская сказка учила долгие годы, однако именно против этой сказки ополчилась интеллектуальная фронда конца 60-х. И сам Джо, и его идиотские мечты суть чудовищные мутации волшебного сюжета, где каждому отпущен кусочек счастья по мере его личных сил и упорства. Посему вместо сочной верхушки Big Apple — Большого Яблока — Джо сталкивается с гнилой серединой, «злыми улицами» и «обратной стороной полуночи», наркоманами, извращенцами, убогими и городскими сумасшедшими. Если привыкнуть к импульсивному в духе времени ритму картины и ее рваному монтажу, можно разглядеть почти документальный портрет ночного Нью-Йорка — от анонимных, но оттого не менее колоритных фигур до божественной вечеринки на знаменитой «фабрике» Энди Уорхола, где мелькнут и он сам, и его «звезда» Джо Даллесандро, и вамп-модель Вива.



Конечно, сказка рассыпается в прах. Красавчик Джо оказывается на задворках в компании хромоногого и чахоточного бомжа по кличке «Крысенок» (в этой роли Дастин Хоффман продолжил начатую в *Выпускнике* Майка Николса тему «нетипичного американца»). Из их дружбы-вражды растет новая мечта: Джо собирает-ся накопить денег и увезти приятеля к теплему морю. Но в финале из автобуса, прибывшего во Флориду, выходит один Джо. «Крысенок» Риццо умирает по дороге.

Оказывается, гибнут не только мифы, но и люди. Именно поэтому, награждая *Полуночного ковбоя*, Академия признавала не только «тенденцию», но просто хороший фильм, фильм, который лишний раз доказал, что разрушать мифы гораздо проще, чем пробуждать сострадание к их жертвам. Пускай тупым и недалеким, но где-то на доньшке все-таки человеческим. Может быть, так получилось потому, что жизнь отщепенцев и перемещенных лиц создатели фильма знали не понаслышке. И чужак в Новом Свете, бывший «рассерженный» европеец Джон Шлезингер. И оператор Адам Холендер, вместе с родителями-репатриантами проведенный детство в сталинских лагерях, а потом бежавший из Польши с первой волной киноэмиграции. И кинодраматург Уолдо Солт, в 50-е годы вышвырнутый из кино Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. И Дастин Хоффман, годами мыкавшийся в Нью-Йорке, подрабатывая то привратником, то санитаром в психбольнице. Вероятно, каждый из них мог бы дать немало ценных инструкций по одиночному выживанию в условиях мегаполиса. Но результат их совместных усилий предлагает только одну — оставаться человеком.

ЧУДОВИЩА ВСЕХ ВРЕМЕН ОБЪЕДИНИЛИСЬ В МУЗЕЕ КУЛЬТУРЫ

И Дракула, и Франкенштейн, и легко прочитываемая в *Волке* история доктора Джекила и мистера Хайда по-своему олицетворяют основные мотивы экранного хоррора. А в той мере, в какой история экрана есть история XX века, эти монстры вполне могут претендовать и на репродукцию главных неврозов столетия. Дракула — боязнь потустороннего вторжения, мистического зла, которое выше и сильнее разума. Схватка Джекила и Хайда — страх человечества перед собственной двойственностью. Опыты Франкенштейна в культурной мифологии столетия связались с границами дерзания, опасностью сотворить нечто, способное выйти из-под власти создателя.

Все три сюжета имеют литературную первооснову — романы Брэма Стокера, Мэри Шелли и фантастическую повесть Роберта Льюиса Стивенсона. Все три лидируют по количеству экранизаций, отсылок и побочных мотивов. Все три под своими или чужими именами, скрыто или явно, одновременно или порознь присутствуют на каждом историческом этапе европейской и американской киноистории. И те коррективы, которые сообщало им конкретное место и время, точно укладываются в интонацию коллективной психотерапии, именуемой «жанром ужаса».

Эти поправки весьма показательны. Например, немецкий киноэкспрессионизм, всерьез стремившийся из реальности к астральному ужасу мироздания, предпочел Франкенштейну Голема — глиняное чудище, восходящее к мистике и каббале. В фильмах Поля Вегенера и Генриха Галеена *Голем* (1914) и *Голем. Как он пришел в мир* (1920) монстр оживал не по воле гордого экспериментатора, но силой сверхъестественного волшебства. Точно так же гнусный двойник доктора Хайда превратился в фильме Стеллана Рие *Пражский студент* (1913) в посланца лукавого, терзающего душу не изнутри, а извне. В гениальном *Носферату* Фридриха Мурнау (1922) граф Дракула стал получеловеком-полумышью, неупокоенной нечистью, перед которой бессилён экзорсизм, но властна любовь. Творческая сила тоже наполнилась глубоким мистицизмом. На смену пытливому позитивисту Франкенштейну пришли доктора Калигари и Мабuze — гипнотизеры, приручившие зло не без помощи оккультных наук. В знаменитом *Кабинете доктора Калигари* Роберта Вине (1919) злодей выпускал на волю ожившую сомнамбулу. В *Докторе Мабuze* Фрица Ланга (1922) гениальный преступник манипулировал сознанием жертв, как карточным пасьянсом.

Для смятенной германской души страх был аффектом, подводящим к краю реальности и, в конечном счете, презирающим реальность как временное



пристанище странствующих в вечности истин. Ужас в американском кино 30-х годов не столько уводил от реальности, сколько компенсировал ее. Пока разоренные Великой депрессией банкиры выбрасывались из окон, а рабочие штурмовали ворота закрытых фабрик, *Франкенштейн* Джеймса Уэйла (1931), *Дракула* Тода Броунинга (1931) и *Доктор Джекил и Мистер Хайд* Рубена Мамуляна (1932) делали неслыханные сборы. Окрепший Голливуд нащупывал формулу жанра — страх стал обыденным, рифмовался с житейскими трудностями, стихийными бедствиями или фантазмами ущербной подкорки. Безмозглая тварь, сшитая по кусочкам доктором Франкенштейном, превратилась у Дж. Уэйла в отщепенца и гонимого аутсайдера. Тод Броунинг одел Дракулу в шелковый плащ аристократа-убийцы, а Рубен Мамулян сделал Хайда частью взбесившегося подсознания Джекила. Готическому кошмару Америка предпочитала внятные страхи. Не случайно именно она пополнила реестр киночудовищ порождениями природы, которая для изнуренных цивилизацией немцев просто не существовала. В американском варианте к архетипической троице присоединился Кинг Конг — гениальное создание масскульта, придуманное в 1933 году режиссерами Шейсдаком и Купером. Черные дыры подсознания опредметились в образах зверя, оборотня, вервольфа (*Человек-волк* Джорджа Вагнера 1941 года или дилогия о «людях-кошках», поставленная в 1942 и 1944 годах Жаком Турнье и Робертом Уайзом в соавторстве с Понтером фон Фриче). «Неупокоенные», таинственные вампиры опростились до зомби, оживших мертвецов, которым не требуется серебряной пули или святой воды, а достаточно удара лопатой по гнилой черепушке (открывающий эту серию *Белый зомби* Виктора Хальперина вышел на экраны в 1932 году).



Фабрика грез запустила своих питомцев на конвейер. За *Франкенштейном* последовали *Невеста Франкенштейна* (1935), *Сын Франкенштейна* (1939) и *Призрак Франкенштейна* (1942). Дракула обзавелся *Дочерью...* (1936) и *Сыном...* (1943). Исчерпав возможности сольной карьеры и близкого родства, чудовища схватились друг с другом и с коллегами по киноцеху. Больше других преуспело в этом творение Франкенштейна, попутно присвоившее имя своего творца. Встретившись с Дракулой (*Дом Дракулы*, 1944) и человеком-волком (*Франкенштейн встречает человека-волка*, 1943), оно перебралось в Японию, где померилось силами с тамошним злодеем Барагоном, потом взяло псевдоним Фу-рансхутайн, а в начале 60-х даже отметилось в порно (*Дом обнаженных вершин*). Члены семьи не отстали от родителя. В 1965 году появился фильм Уильяма Бодина *Джесси Джеймс встречается с дочерью Франкенштейна* — двойная вариация на темы жанровых мифов вестерна и «ужастика».

Человечество боится всегда, но в разное время по-разному избавляется от страхов. Об этом свидетельствуют кровавый киносериал о Франкенштейне, выпущенный в 50-е годы штатным постановщиком английской фирмы «Хаммер» Теренсом Фишером, гомерически смешная пародия Мэла Брукса *Молодой Франкенштейн* (1974), эксцентричный *Дракула* Энди Уорхола, где кровопийцу-аристократа, как гидру, расчлняет цитирующий Маркса и Мао пролетарий, неоэкспрессионистский римейк *Носферату*, снятый в 1978 году Вернером Херцогом, *Завещание доктора Корделье* Жана Ренуара (1959) с великим Жаном-Луи Барро в роли офранцуженного Джекила-хайда и советские *Джекил и Хайд* Александра Орлова (1986), которых не спас даже великий Иннокентий Смоктуновский.

Нынешнее явление знаменитых чудовищ свидетельствует о полной исчерпанности прежнего мифа. Полные названия последних *Дракулы* и *Франкенштейна*



включают имена их литературных авторов Брэма Стокера и Мэри Шелли. Тем самым и Коппола, и Брана как бы избавляются от груза предшествующей кинотрадиции, оговаривают право на возвращение к первоисточнику, к сообразному историко-культурному контексту. В длиннющих фильмографиях монстров, исключая, быть может, только *Носферату* Херцога, такое случается впервые. Как правило, многочисленные экранизаторы стремились осовременить нечисть, приблизить ее к зрителю для пушей идентификации. Но идентификация больше не требуется. Брана, овладевший стилем эпохи в своих шекспировских постановках, реконструирует атмосферу готического романа, а вечный вундеркинд Коппола вспоминает, что книга Стокера вышла в свет в 1897 году, то есть два года спустя после изобретения кинематографа. Как следствие, Дракула посещает первые киносеансы, а Франкенштейн вовсю дискутирует о Парацельсе в университетских аудиториях XVIII века. Что не мешает Копполе гримировать вампира под феллиниевского Казанову или героя «Б-ужаса» и цитировать мировое кино от Эйзенштейна до самого себя, а Брану выстраивать в фамильном замке Франкенштейнов точно такую же витую лестницу, какая была в *Дракуле* Броунинга, и вольно включать в канонический текст Шелли отсылки к сериальному кино-Франкенштейну 30-х годов.

Ужаса больше нет. Есть музей культуры, кунсткамера, лавка древностей. Из их стен, правда, пытается выскочить герой николсовского *Волка*, на исходе тысячелетия осознавший преимущества дикого Хайда над одномерным Джекилом. Но лес, куда он удаляется в поисках свободы, тоже выстроен в студийном павильоне, который, в свою очередь, есть не что иное, как очередной зал музея культуры.

«Ъ». 1995. 18 февраля.

ГЕРОИЧЕСКИЙ ПЕССИМИЗМ ЛУИСА БУНЮЭЛЯ

Иные мечтают о бесконечном мире, другие изображают его ограниченным в пространстве и времени. Я чувствую себя где-то посередине этих двух таинственных, одинаково непостижимых миров. С одной стороны, образ бесконечного и непонятного мира, с другой — представление о завершенном мире, который однажды исчезнет, увлекая меня в завораживающую и одновременно страшную бездну. Я мечусь между ними. И не знаю, как быть.

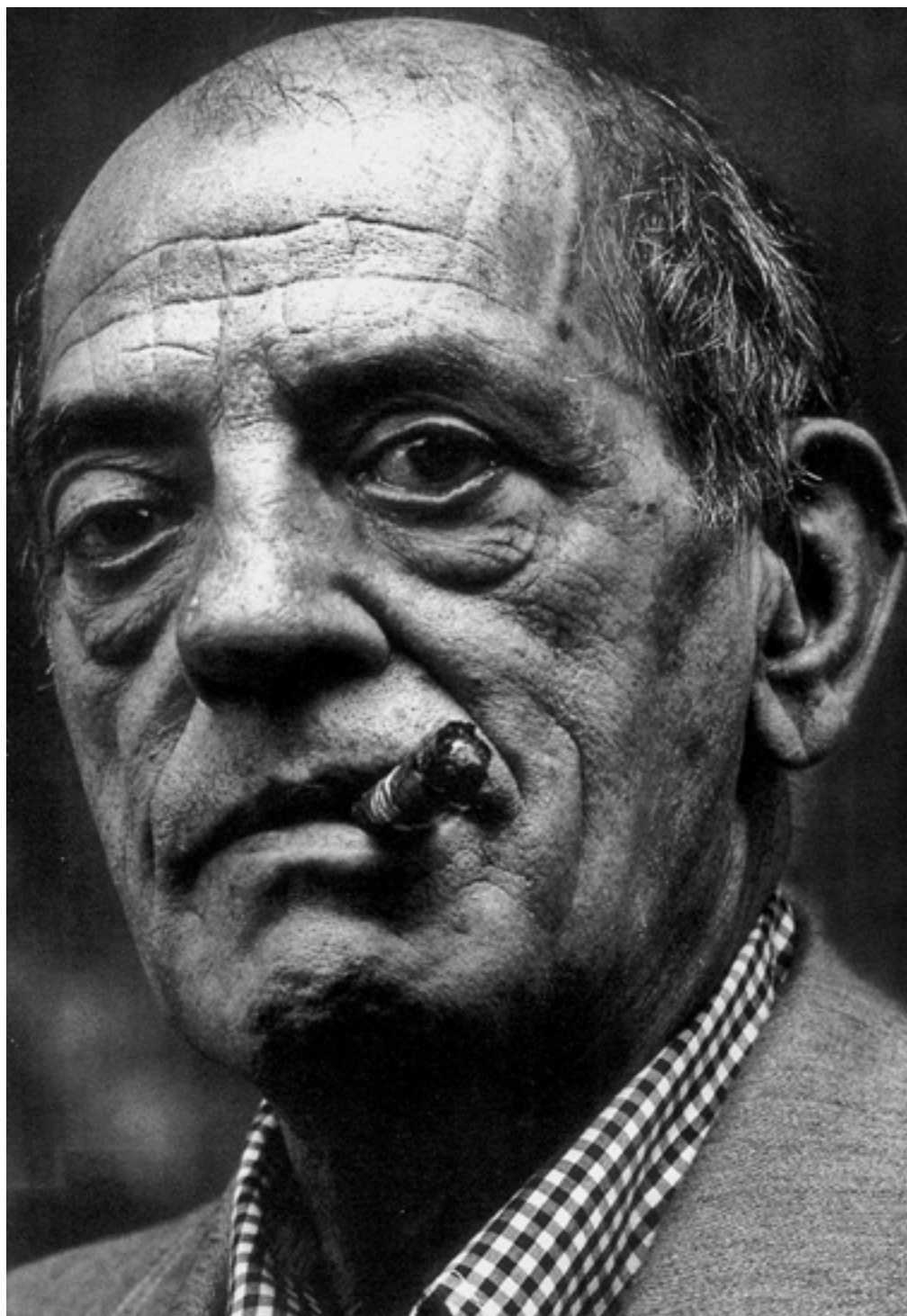
— Луис Бунюэль. *«Последний вздох»*

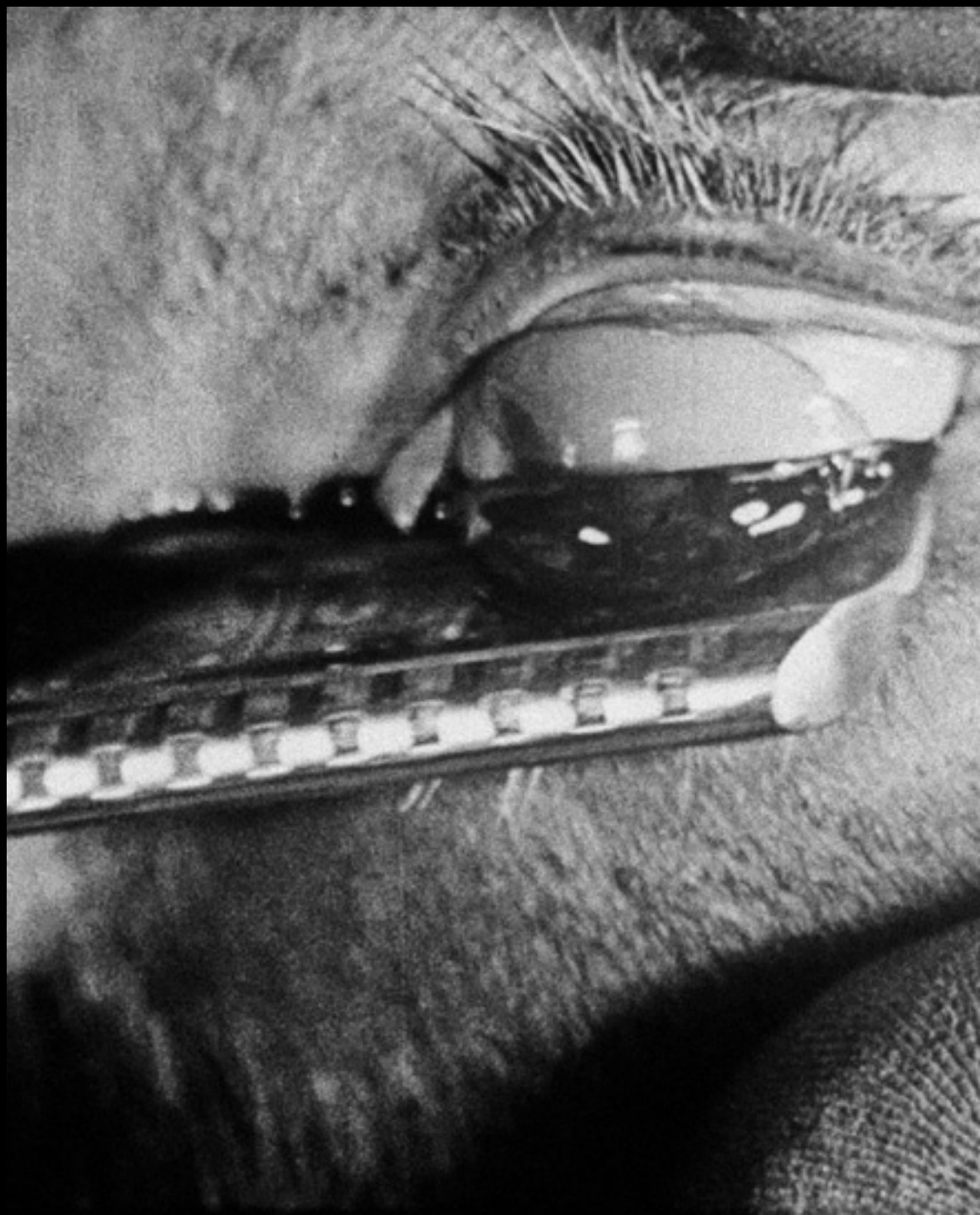
В феврале исполнилось 95 лет со дня рождения Луиса Бунюэля — одного из самых «неканонических» классиков мирового кино. Анархист и безбожник, он презирал юбилеи и памятные даты, а под конец жизни мечтал сжечь все когда-либо снятые им ленты.

В книге мемуаров Бунюэль оставил подробные перечни того, что он в жизни любил, и того, что неизменно вызывало у него отвращение. К первому относятся музыка Вагнера, зима, сочинения де Сада и крепкие французские сигареты «Gitanes». Ко второму — статистика, психоанализ и официальные банкеты. Он обо-жал библиотеки и лабиринты, но недолюбливал Борхеса, восхищался барочными алтарями испанских храмов, но всю жизнь высмеивал догматы церкви, коллекционировал огнестрельное оружие, но терпеть не мог узаконенное насилие, с детства зачитывался рассказами о путешествиях, но в старости стал домоседом.

Будучи по житейским воззрениям скептиком, в творчестве Бунюэль был охвачен наивным азартом сюрреализма. С 1928 по 1932 годы живший в Париже испанец Бунюэль принимал участие в сюрреалистических акциях. Именно в 1928 году вместе с входящим в моду живописцем Сальвадором Дали он снял *Андалузского пса* — семнадцатиминутный шедевр, который Карл Юнг назвал классической иллюстрацией *dementia graecox* — подросткового слабоумия, а Пьер Паоло Пазолини считал непревзойденным образцом чистой кинопоэзии.

Позднее Дали не раз оспаривал авторство *Андалузского пса*, приписывая его целиком себе. Бунюэль не обижался. До конца своих дней он сожалел о другом. О том, что в день премьеры так и не осмелился забросать зрителей камнями, предусмотрительно заготовленными на случай провала. Вкус к скандалу и провокации, возведенный отцом сюрреализма Бретоном в ранг полноценного эстетического поступка, он сохранил на всю жизнь, потешаясь над идеалами буржуазии и оспаривая







незыблемые ценности буржуазного общества. Вслед за *Андалузским псом* он поставил *Золотой век* — жестокий трагифарс, а потом сделал *Землю без хлеба*, тут же запрещенную цензурой документальную ленту о медленном умирании целой деревни.

После *Земли без хлеба* Бунюэль не снимал почти пятнадцать лет, перебиваясь монтажом кинохроники, сочинением закадровых текстов или службой в киноотделе нью-йоркского Музея современного искусства, откуда его скоро вышибли за грехи еретической молодости. Бунюэль перебрался в Мексику и принялся за вполне коммерческое кино, комедии и музыкальные мелодрамы. Впрочем, уже третьей его картиной стали *Los Olvidados* — *Забывшие*, антипедагогическая поэма о юных аутсайдерах. Едва вернувшись в кино, Бунюэль вновь напомнил о своей главной теме — зыбкости христианской веры, морали и справедливости, сотрясаемых иррациональным ужасом действительности. Корни его творчества уходили не в сюрреализм, а в само наследие испанской культуры, в болезненное преклонение перед трагическим и ужасным. Англичанин Ноэль Берч не случайно и точно назвал *Андалузского пса* первым фильмом, возводящим жестокость в ранг эстетической категории. Для кино это действительно было новинку, но это уже было в театрализованных кострах инквизиции или офортах Гойи. А воспитанный на тех же традициях Дали сообщил жестокости эстетическое совершенство.

Хотя Бунюэль неизменно протестовал против фрейдистского толкования своих фильмов, они показывают, как фальшивая мораль прикрывает извращенные инстинкты, а религиозная экзальтация — сексуальные табу. Именно поэтому через все его зрелые картины сквозной линией проходят две главные темы — ложная святость и ускользающая двойственность женской природы. Женщины и несостоявшиеся святые были постоянными спутниками его творчества: Симеон-столпник, очутившийся в вульгарном кабаке, потерявший Бога буквалист и страстотерпец Назарин, ушедшая в мир послушница Виридиана... Воители духа терпели провал, столкнувшись с жизнью. И наоборот — невинные жертвы мучительно торжествовали поражение, как «дневная красавица» Северина, потерявшая ногу Тристана или недосыгаемая Кончита из *Смутного объекта желания*. Вместе с *Призраком свободы* и *Скромным обаянием буржуазии* *Этот смутный объект желания* составил своеобразную прощальную трилогию Бунюэля. Прежде он часто называл фильмы именами героев: *Виридиана*, *Симеон-столпник*, *Тристана*, *Назарин*... Названия последних фильмов — почти афоризмы или пословицы.

Под конец жизни Бунюэль в открытую свел счеты со своим главным врагом — маленьким буржуа, живущим в мире тошнотворных иллюзий, рабом привычек, обычаев и правил. В отличие от него, Бунюэль твердо верил, что все в мире идет к худшему. И противопоставлял этому свои фильмы — одно из самых замечательных проявлений героического пессимизма во всей культуре XX века.

«Ъ». 1995. 25 февраля. Статья написана к девяностопятилетию со дня рождения Луиса Бунюэля.

КОЗИНЦЕВ ВСЕГДА БЫЛ КЛАССИКОМ, НО СЛИШКОМ РАДИКАЛЬНЫМ

Нет большей мерзости, чем превращение каких-то деталей трагедии — в злободневные.

Понятие современности противоположно понятию злободневности.

Первое — огромно, трагично; второе — мелко, превращение трагического в род «капустника».

Истинная современность получается в выражении сути прошлого. Это не сопоставление с настоящим, а предсказание будущего, открывающегося в глубинах прошлого.

— Григорий Козинцев. *Из рабочих тетрадей*

На «Ленфильме» только что прошла конференция его памяти, Дом кино готовит юбилейный вечер. Мемориальная выставка развернута в московском киномузее... Круглая дата одного из основоположников советского кино, наряду с Эйзенштейном, Вертовым и Кулешовым вошедшего во все энциклопедии мира, отмечается с размахом. Единственным, кто, вероятнее всего, воспротивился бы грядущему торжеству, был бы сам Козинцев, за месяц до смерти написавший в одном из писем: «Я не экспонат музея по истории кино, и интересно мне говорить только о том, что я собираюсь делать завтра...»

В учебнике по истории советского кино есть как будто три Козинцева. Первый — недоучившийся живописец, эксцентрик и левак, имеющий даже не целую фамилию (Козинцев-и-Трауберг), а всего лишь ее половину. Второй (и опять же в паре Григорий Козинцев — Леонид Трауберг) — орденосец, сталинский лауреат, режиссер публично обласканной трилогии о Максиме. И, наконец, третий — Григорий Михайлович Козинцев — выездной мэтр, эрудит, экранизатор *Дон Кихота*, *Гамлета* и *Лира*, педагог, академик, шекспировед с мировым именем.

Официальная историография усматривала здесь достойный подражания пример творческой эволюции. Путь от буффонады к шекспировским страстям удобно пролегал через пролетарский эпос, наглядно демонстрируя рост от формалиста до классика. Сам Козинцев придерживался другой схемы. В рабочей тетради он написал, что в восемнадцать лет его больше всего интересовал киноаппарат на веселом колесе, в двадцать два — жанр, стиль и актер, в тридцать лет — смысл, а в пятьдесят — правда. Будучи наследником XIX века, человеком ушедшей культуры, он последовательно открывал для себя классическую формулу истины, состоящую в ясности и простоте.



Григорий Козинцев. 1964



Если взглянуть на фильмы Козинцева с этой точки зрения, то никаких скачков и поворотов в них не обнаружится. Он всегда недолюбливал «современность» и прошлое предпочитал настоящему. В эпоху «веселых 20-х», когда революционный авангард стремился построить на руинах старого мира призрачную утопию искусства, Козинцев и Трауберг назвали свою программу «эксцентрикой», а первое групповое детище — Фабрикой Эксцентрического Актера. «Эксцентрика» означает «отклонение от центра», а коли такое отклонение возможно, значит центр все-таки существует. Низкий жанр, формальные акценты и требуемого временем коллективного героя ФЭКСы искали в истории и культуре: действие *Шинели* происходит в николаевском Петербурге, *С. В. Д.* отсылает в эпоху декабризма, а *Новый Вавилон* ко временам Парижской коммуны. Сценарий *Юности Максима* сначала назывался «Большевик». Идеологическую концепцию золотого сталинского века Козинцев и Трауберг скорректировали мещанской песенкой «Крутится-вертится шар голубой...», а монолит Большого Стиля — скрыто демократической канвой «кино с продолжением». Так же, как и Чапаев, Максим избежал давления социального заказа и зажил собственной жизнью на бесконтрольных просторах фольклора.

В ортодоксально-советские времена Козинцеву прощали грехи левацкой юности. Либеральные 60-е полюбили его за *Гамлета*, доверившего вопрос «быть или не быть» молодому и нервному Иннокентию Смоктуновскому. Интеллектуальная мода последних лет воскресила эскапады ФЭКСа, сложив в архив *Дон Кихота* и шекспировские экранизации. Сам Козинцев с одинаковым презрением относился и к правящим идеям, и к «Гамлету в джинсах», об одном из которых он высказался: «режиссер стекает с Шекспира, как вода со стекла».

Он пытался уйти от суеты подчас слишком далеко: в академические штудии, дневниковый самоанализ, в исторически-безупречные реконструкции непоставленных трагедий. Современники запомнили его англизированное джентльменство и корректную самоиронию. И сегодня, став классиком, он по существу ничего не приобрел, а всего лишь вернулся к себе самому, каким был всегда. Как истинный интеллигент, он был достаточно холоден, может быть, поэтому по его *Дон Кихоту* и *Лиру* можно изучать стиль эпохи, но нельзя изучать человеческие страсти.

АТАЛАНТА БРОСИЛА ЯКОРЬ НА РОССИЙСКОМ КАНАЛЕ

Как и другие художники, режиссеры стремятся к реализму или же к созданию своей собственной реальности. И обычно их мучает расхождение между целью и результатом их труда, между тем, как они ощущают жизнь и как им удастся ее воссоздать. Я считаю, в этом отношении у Виго больше причин быть довольным собой, нежели у его собратьев. Он гораздо дальше них ушел в воссоздании различных сторон действительности: предметного мира, социальной среды, мира героев, чувств, а особенно — физической реальности.

— Франсуа Трюффо

Аталанта начинается знаменитой сценой провинциальной свадьбы. Моряк Жан взял в жены крестьянку Жюльетту, чтобы навсегда увезти ее из родного дома на барже с романтическим именем «Аталанта». Толпа гостей в чопорных черных костюмах минует узкие улочки, выходит за городскую черту и через поле направляется к реке. Впереди, на большом расстоянии, взявшись за руки, бредут новобрачные. Точно так же — в одиночестве и с большим отрывом — шел в кинематографе сам Виго, сын профессионального террориста, всю свою короткую жизнь преследуемый болезнью и неудачами, однако владевший искусством превращать сновидения в фильмы, а фильмы — в грезы наяву. 22 апреля этого года ему сравнялось бы девяносто лет, а три дня спустя исполнится шестьдесят один год со дня парижской премьеры *Аталанты*, — единственного полнометражного фильма Виго, который он монтировал уже не вставая с постели и который принес ему славу классика.

Ранняя смерть не входит в мифологию режиссерской профессии. Молодыми умирают поэты и рок-музыканты, самой природой обреченные на вечную юность. Режиссура традиционно принадлежит зрелому возрасту, поэтому режиссеры, как правило, живут долго и часто делают свои лучшие фильмы не в начале, а в середине пути. У Виго, которого иногда называют «кинематографическим Артюром Рембо», не было середины. Все, снятое им — две документальные «коротышки», четырехчастевый *Ноль за поведение* и *Аталанту* — можно пересмотреть меньше, чем за три с половиной часа. Ему было некогда размышлять, в том числе и над главным противоречием экрана между символикой индивидуального видения и физической реальностью кинокадра. Он снимал так, как в юности пишут стихи, доверяя пленке запечатлеть самые мимолетные образы своих фантазий. Может быть,





поэтому его фильмы не поддаются привычной дешифровке на «реальное» и «образное», на повествование и поэтическую метафору, на прозу и сказку.

Виго дебютировал одновременно с Луисом Бунюэлем. *По поводу Ниццы* и *Андалузский пес* появились в 1929 году. Но если режиссер-автор Бунюэль с самого начала предпочитал жестокий пикник на обочине собственного подсознания, то Виго, сотрудничавший с гениальным оператором и младшим братом Дзиги Вертова Борисом Кауфманом, искал поэзию в формах повседневности. И гротескная *...Ницца*, и лирико-анархический *Ноль за поведение* прихотливо наследовали идеям Луи Деллюка — кинематографиста-теоретика, столь же одержимого и столь же рано ушедшего из жизни, как и сам Виго. Деллюк проповедовал магическую теорию «фотогении» — особой выразительности окружающего мира, доступной лишь взгляду киноаппарата. Что это такое, никто не понимает до сих пор, однако фильмы, подобные тем, что снимал Виго, открывают жизнь как будто заново, преобразуют привычный порядок вещей.

В своем главном фильме Виго рассказал очень простую историю. Жан (Жан Дасте) женится на Жюльетте (Дита Парло). В компании старого бродяги дядюшки Жюля (Мишель Симон) и юнги (Луи Лефевр) они плывут по рекам и каналам. Но, едва баржа швартуется у парижской набережной, Жюльетта, ослепленная блеском столицы, сбегает от мужа. Влюбленный Жан не находит себе места, и тогда на поиски беглянки отправляется дядюшка Жюль. Влюбленные снова вместе... «Аталанта» уходит в новое плавание... Сценарий Жана Гине обыгрывал модную тему «людей реки», странников, романтических апашей, и прежде попадавших на французский экран (об этом были и ранняя картина Жана Лакруа *Шаланда*, 1911, и *Прекрасная Нивернеза*, поставленная Жаном Эпштейном в 1924 году). Виго внимательно

отнесся к жанру «физиологического очерка». Он даже консультировался с молодым литератором Жоржем Сименоном, тогда еще не писавшим детективов, но специализировавшимся на бытовых драмах. От сценария, впрочем, осталось немного. По ходу съемок Виго импровизировал новые и новые эпизоды, сложившиеся в результате в одну из самых прекрасных любовных историй мирового кино — историю встречи, разлуки, томления и страсти. Все было просто и все было волшебным: невеста в белом платье на носу плывущей баржи, кошка, заснувшая в граммофонной трубе, поднимающиеся из утреннего тумана парижские доки. Эксцентричный старик Жюль, вставляющий себе в пуп зажженную сигарету и исполняющий танец живота перед молодой хозяйкой «Аталанты», и брошенный муж, окунающий лицо в воду, чтобы в отражении на секунду увидеть лицо любимой.

У французских прокатчиков картина с треском провалилась. Ее безбоянно сократили, переименовали и озвучили модной песенкой Чезаре Биксио «Проплывающая шаланда». Афиши в провинции зазывали на «любовную драму, поставленную по мотивам шлягера сезона». Виго умер в тот день, когда после недели провального проката изуродованную *Аталанту* сняли с экрана. очевидцы вспоминают, что в момент его смерти уличный певец за окном распевал «Проплывающую шаланду».

Дальнейшая история *Аталанты* похожа на детектив. Ее неоднократно восстанавливали, переклеивали, снабжали все новыми эпизодами. Поскольку сам Виго успел оставить только общие указания по монтажу, его канонического варианта как будто и не существует. Может быть, и к лучшему — *Аталанта* продолжает плавание.

БОГАТАЯ НЕВЕСТА С ИДЕЙНЫМ ПРИДАНЫМ

В советском кино 30-х годов существовали две модели смешного — городская и деревенская. Первую представлял Григорий Александров, бывший соратник Эйзенштейна, штукать и эксцентрик, пересадивший на нашу почву опыт танцевально-музыкального Голливуда. Вторую разрабатывал Иван Пырьев, создавший разновидность псевдофольклорного примитива, своего рода идеологический лубок, где искусственно созданный образ поющего народа погружался в архаическую стихию аграрного цикла. По существу, такое деление было почти контрабандным. Высочайшая доктрина призывала к стиранию границ, к смычке города и деревни. Коллизия, как правило, закручивалась между традиционным ручным и прогрессивным машинным хозяйствами, между психологической установкой куркуля-единоличника и чувством коллектива. Не случайно в названиях пырьевских комедий представлены именно профессии героев: трактористы, свинарка или пастух. Не случайно, что пейзаж новой формации у него играли по преимуществу «городские» актеры — Николай Крючков, очаровательно-приблатненный Петр Алейников и, конечно, Марина Ладынина, которая хоть и была некогда сельской учительницей, но на экране прижилась в амплуа гавроша, всенародной подружки, ведущей любовную игру по законам социалистического соревнования.

Богатая невеста — первый опыт режиссера в жанре коллективистской буколки. Сценарист Евгений Помещиков построил сюжет на анекдоте о том, как колхозный счетовод выбирал невесту по количеству наработанных ею трудодней. Выбор падал на ударницу Маринку Лукаш (Марина Ладынина), которая, конечно же, посрамляла разборчивого жениха и противопоставляла его патриархальным ухаживаниям новый кодекс куртуазного поведения, замешенный на трудовом энтузиазме, коллективизме и безудержной активности. *Богатая невеста* начинается песенкой Дунаевского о «боевых друзьях-тракторах», отправляясь в поля, девичья бригада распевает знаменитых «А ну-ка девушкик...», кульминационный эпизод показывает уборку урожая перед надвигающейся грозой. Как и Александров, Пырьев создавал комедию с массовым положительным героем, погружая псевдолюбовную интригу в сферу эмансипированного труда и борьбы с природными стихиями. Такая комедия не стремилась быть смешной. Она претендовала на роль веселой, живописующей победную схватку замечательного с хорошим.

Проще всего, конечно, обвинить ранние фильмы Пырьева в искажении действительности, равно как и его послевоенные комедии — в лакировке и украшательстве. *Кубанские казаки*, как две капли воды похожие на панно сталинского

метрополитена, пали одной из первых жертв разоблачения «культового кино». Очевидцы рассказывали, как набранные в массовку местные колхозники через одного валились в голодные обмороки, едва завидев уставленные бутафорской снедью столы. Впрочем, не меньше свидетельств сохранилось и о том, как те же колхозники десятки раз пересматривали *Кубанских казаков* уже за то, что это была одна из немногих в ту пору цветных советских картин.

Лубок должен быть раскрашен. Пырьев это прекрасно понимал, снимая колхозные уголья как перерисованные народными умельцами картины передвижников и Москву как бесконечные павильоны ВДНХ — деревни близкого будущего, выстроенной посреди столицы будущего наступившего. Азартно выполняя социальный заказ, Пырьев, однако, попал в неизбежную западню, которую с таким блеском преодолели циркачи и джазмены Александрова. Кино — искусство городское. И хотя «золотой век» свои главные ценности видел в архаическом аграрном культе, он все равно принадлежал урбанистическому, а не сельскому фольклору. За первое Пырьев расплатился размытостью кадров, картонными задниками и эстетикой вялотекущей кинооперы, делающей его комедии, абсолютно соответствующие канонам Большого Стиля, поразительно бесстильными. За второе — званием главного мифотворца сталинской эпохи, титулом, который при всем желании нельзя присвоить Александрову, приглашавшему своих героев из вторичного культурного пантеона. Кулуарное киноведение давно выдвинуло версию о том, что и к Достоевскому он на склоне лет обратился только за тем, чтобы замолить грехи лауреатского прошлого. И здесь снова попал впросак: *Белые ночи* появились уже после Висконти, *Настасья Филипповна* — в параллель со знаменитым «Идиотом» Товстоногова и Смоктуновского. Режиссер умер, не досняв *Братьев Карамазовых* и так и не поняв, что Достоевский на экране вряд ли может быть цветным. Он оставил после себя целый мир идеологической комедии. Пускай не очень смешной, зато веселой, что обретает свою истинную ценность только в нынешние смешные, но не очень веселые времена.

ИСТОЧНИК НЕВОЗМОЖНОГО

Отечественный римейк родился под знаком быстротекущей моды. Будущим историкам бывшего советского кино еще предстоит отделить фильмы от презентаций и имена от тусовок. Пока же отметим, что кинематографические сезоны последних лет впервые узаконили перелицовку как способ экранного самовыражения.

В прежнем советском кино римейков, по существу, не было. Сколько ни перелистывай «Кинословарь», кроме *Красных дьяволят*, возродившихся сорок с лишним лет спустя *Неуловимыми мстителями*, да, с оговорками, рязановского *Жестокого романса*, пожалуй, ничего не отыскать. И понятно почему. Римейк, «еще раз сделанный», повторная экранизация, материалом которой служит не книга, не пьеса и даже не оригинальный сценарий, а уже однажды снятый фильм, требует известной культурной дистанции по отношению к первоисточнику. До недавних пор эта дистанция у нас скрывалась за архаической логикой общественного времени. Зимы сменялись веснами, стужа уступала оттепели — фильмы жили в идеологии, и переписывание того или иного культурного текста так или иначе упиралось в идеологию, уже разоблаченную с трибуны очередного съезда.

Редкие исключения только подтверждают правило. Любимые народом *Неуловимые...* и *Жестокий романс* опирались на жанровый фундамент оригиналов, советского вестерна и классической мелодрамы, чьи социальные ангажементы явно тушевались перед обычной занимательностью. Впрочем, проблему можно обсудить и шире: идеология, долгие годы маскирующаяся под культуру, невольно переняла ее, культуры, повадки. Большая Игра велась по законам жанра. При желании в *Освобождении* Юрия Озерова легко увидеть римейк *Падения Берлина*. С той лишь разницей, что переделывается не вымышленный сюжет, а реальная История, перезаселенная новыми авторитетами. Еще на первых этапах перестройки культура взяла реванш у идеологии. Лишившись врага, «папочкино кино» умерло, но умерло свободным. Ему на смену пришло поколение «после Пятого съезда», поколение, для которого Роом и Джармуш стояли в одном ряду эстетического совершенства, а священная для отцов трагедия ГУЛАГа искупалась роскошью имперского стиля. Не имея точки отсчета, но виртуозно владея дистанцией, это поколение выступило из творческого подполья, из параллельных миров, компенсирующих нестыкуемость пространств кривизной отражающего зеркала.

Ранние постсоветские римейки, по существу, были попыткой пересечения параллелей. Как и всякая мода, римейк двигался сверху вниз, от кустарного эксперимента к массовому поветрию. «От кутюр» жанра стала узкоплеченная продукция



тогда еще ленинградской (1989 год) киностудии «Че-паев», вольно переосмыслившей коллизию легендарного фильма братьев Васильевых. Год спустя отпочковавшийся от группы Максим Пежемский снял на «Ленфильме» полную добродушного идиотизма двухчастевку *Переход товарища Чкалова через Северный полюс* — героическую фантазию по мотивам почти одноименной картины Михаила Калатозова. До полного метража идею довели братья Алейниковы, населившие старых добрых пырьевских *Трактористов* соратниками по концептуальному творчеству. От переизбытка иронии и недостатка мастерства эти фильмы выглядели скорее пародиями, чем римейками в строгом смысле слова, однако целостная концепция «мы наш, мы новый мир построим» проглядывала в них вполне отчетливо.

Оживленный покადровой анимацией Чапаев мылся в женской бане, обнимал Гагарина, Брежнева и серовскую «девочку с персиками». Из невсамделишных уральских вод его спасал товарищ Эрнесто Че Гевара, спустившийся с небес на крыльях романтического подвига. Неудачливый убийца героического комдива, понутившись, стоял перед народным судом. Под хриплый вой Скримин Джей Хокинса Валерий Чкалов полез к Северному полюсу, волоча за собой психоаналитический балласт *Андалузского пса*. Черные парни в буденовках подметали лед Финского залива, символизируя подневольный труд братьев по классу. Неподалеку от центра Земли резвилась шайка басмачей... Волосатые махновцы выходили из подмосковного леса...

Строительству нового мира явно предшествовала ломка старого. Первая типологическая черта отечественного римейка: в отличие от своего зарубежного аналога, он не интерпретировал, но разоблачал. Не переписывал, но вычеркивал. Обретая самостоятельность, кривое зеркало не выпрямилось, но всего лишь изменило угол зрения. В его волнистом отражении священные чудовища превращались



в карикатуры, политические колоссы — в цирковых лилипутов, а руины империи — в восхитительную игровую площадку.

Каюсь, в свое время я не разглядел эту выраженную черту. Рецензируя на страницах «Сеанса» короткометражку Пежемского и *Сады скорпиона* Олега Ковалова — развернутую сноску ко всей истории советского кино, помещенную в подстрочник *Случая с ефрейтором Кочетковым* Александра Разумного, — я инкриминировал обеим картинам отказ от текстологической реконструкции оригиналов. И был, вероятно, не прав. Пересказ культового мифа средствами постмодернистской сказочки (Пежемский) и аналитическое разложение монтажного спектра (Ковалов) претендовали на вскрытие природы экранного тоталитаризма, самой формулы мифообразования.

Классический римейк опирается на непрерывность времени или на «конец» времени, бывшего некогда непрерывным. Постсоветский римейк азартно констатировал необратимость разрыва с прошлым. Классический римейк вносит хронологические поправки в работу механизмов культуры. Постсоветский римейк первой волны принялся растаскивать по частям ржавую машинерию социализма и оказался где-то между Геростратом, опоздавшим к месту поджога, и Пьером Менаром, склонившимся над страницей «Истории КПСС». В конце 80-х это было всеобщим поветрием. Не случайно исчерпывающий пример римейка я нахожу не на экране, а на рок-сцене, откуда группа «Ноль» спела «зоопарковские» «Буги-вуги каждый день» на мотив «Варшавянки».

Вторая волна разлилась куда мощнее. И географически, и исторически. Сергей Дебижев и Сергей Курехин объединились в *Двух капитанах-2*. Дмитрий Месхиев передвинул «июльский дождь» на июнь, однако, не добрав кондиций хуциевского шедевра, назвал картину *Над темной водой*. Максим Пежемский переименовал



«джентльменов» в *Пленников удачи*, а Василий Пичул обнажил в любимом всем миддл-классом *Золотом теленке* вульгарные *Мечты идиота*. При соучастии автора этих строк Евгений Иванов заставил героев *На последнем дыхании* поглощать *Никотин* не через «житан» или «голуаз», а посредством курения тусовочных «монтекристо» и «лигейрос». Наконец, Рашид Нугманов, имевший, по слухам, надежный контракт с американцами, предпочел *Дикий Восток* — третью после *Великолепной семерки* вариацию *Семи самураев* Куросавы, где Мэд Макс не встречается с Василием Ивановичем Чапаевым только потому, что устремился в погоню за Индианой Джонсом другой дорогой.

Комедия и вестерн, Мифуне и Юл Бриннер, французская и советская «новые волны», Остап Бендер и Мишель Пуакар, Вениамин Каверин и Ленин в 1918 году... Даже поверхностный перечень выдает еще одно качество отечественного римейка: он переделывает не столько отдельный кинотекст, сколько весь контекст. Не столько фильм, сколько в целом культуру, эпоху, время, явленные в форме мифа. Мегаломания отличала и ранние образцы жанра — фильм обретался по преимуществу как цитата в мозаике других цитат. Сталинский сокол Чкалов и эксгумированный Коваловым непутевый ефрейтор свободно перемещались внутри недавней истории. Оттого так непринужденно соседствовали Мельес и Чиаурели, а научно-популярные динозавры прогуливались в рабочем кабинете Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Римейк второго призыва расширил дистанцию и окончательно перепутал связи между реальностью и нестрогими мифологическими величинами. Вслед за академиком Герасимовым, некогда пугавшим нас со страниц школьного учебника видом питекантропов, восстановленных по огрызку мизинца, римейки рубежа 90-х реконструировали прошлое из клочков жанра, индивидуального стиля, репутации, реплики, взгляда, жеста... Априорная установка на игровой материал исключила



всякую достоверность. Семь самураев Куросавы явились из XVI века, когда служивые люди остались без хозяев и вынуждены были зарабатывать на жизнь фехтовальными навыками. В *Великолепной семерке* Стерджес переписал ту же коллизию по законам вестерна — жанра, тесно слитого с эпической интонацией. Оседлые карлики и вольные стрелки Рашида Нугманова обитают в выжженной постапокалиптической пустоши, словно собранной из фрагментов кино, виденного автором по видуку. И слова они произносят так, будто за них разговаривает переводчик-синхронист. Происходящее легко датировать концом истории. Но история тут еще не начиналась — она слабо мерцает в сознании варвара, увидевшего прошлое во сне о будущем. «Ты что, в кино не ходишь?» — спрашивает солдат фортуны у предводителя аборигенов. Спрашивает, проиллюстрировав тактический маневр при помощи вареной картошки и перевернутого котелка...

Мишель Пуакар влюбленно смотрел на парижскую афишу Хэмфри Богарта. Его безымянный двойник из *Никотина* взирает на обоих из зала, куда они с подружкой завернули после пресс-конференции Гюдара в ленинградском Доме кино. Гюдар не давал интервью в Ленинграде, но Александр Абдулов тоже никогда не стоял на съемочной площадке Хуциева рядом с Юрием Визбором и не отбивал у режиссера подругу-старлетку. Троица с заставы Ильича едва ли дотянула до июльских дождей, но у Месхиева она с мушкетерским упорством собирается вновь. Шукшин не пародировал Калатозова, когда обагрят кровью Егора Прокудина березовый ствол, — в *Пленниках* удачу окровавленные березы медленно кружат в знаменитом вальсе из *...Журавлей* Остап Бендер был любим народом, но ни у Ильфа-Петрова, ни у экранизовавшего их Швейцера не встречается и намек на избыточный вес. Нынешний кумир Сергей Крылов картинно толст, и у Василия Пичула великий комбинатор едва умещается в кадре.



Поименовав все это, как-то неудобно вспоминать, что и хуциевские «мальчишки», и молодой Бельмондо, и даже Бендер высказывались от имени времени: «оттепели», поколения алжирской войны или придушенного НЭПа. Сны о будущем приходят с экрана. Время и культура сливаются воедино и выглядят не тем, чем были, но тем, чем могли бы — а еще вернее, «должны были» — быть. Постперестроечный римейк (прочтем, наконец, формулировку буквально — «переделка после перестройки») отбрасывает подробности, спешит выговориться обо всем и сразу — признаться в любви к кино, как в *Садах скорпиона* и *Никотине*, выяснить отношения с отцами, как в *Над темной водой*, или жирно плюнуть в физиономию кумиру, как в *Мечтах идиота*. Последние я отношу к римейку именно потому, что, минуя законы экранизации, они вламываются в нечто большее, нежели в персональный мир многолетнего национального бестселлера. Пичул переделывает не текст (он-то как раз почти не тронут), но мифологическую репутацию текста, долгие годы служившего неиссякаемым источником афоризмов. Здесь мне видится третья — и наиболее парадоксальная — особенность жанра, чья «возвратная память» обращена не внутрь, а вспять. Отечественный римейк свидетельствует не о своем времени, но о времени минувшем, восстанавливает его, разрушая. И, играя, — возвращается. Любовный многоугольник, погруженный Месхиевым в темные воды перелицованного сюжета, надобен для того, чтобы показать собственные «шестидесятые». Ковалов кромсает игровые и хроникальные ленты, чтобы получить целостность собственного видения идеологических времен. В *Пленниках удачи* Пежемский сооружает вялотекущее ретро-ревью, финалом которого мыслится собственное высказывание автора от имени любимых народом фильмов, а Пичул вливает собственную ложку дегтя в бочку давно перебродившего меда. «Это похоже



на механическое передвижение в пространстве чужой тебе страны», — признается Нугманов, сидя с тележурналистом Сергеем Шолоховым в тенистом дворике зарубежного фестиваля. И это правда, потому что единственным итогом *Дикого Востока* следует считать попытку режиссера присвоить фильмы, некогда снятые другими. В свою очередь *Никотин* (свидетельствую как один из соавторов) продиктован желанием хотя бы на час превратить Ленинград в Париж.

Римейк — источник невозможного — позволяет сбыться несбыточному, выдохнуть воздух, которым никогда не дышали. Михаил Трофименков видит здесь сублимацию культурологических комплексов поколения. Думаю, впрочем, что одним психоанализом не обойтись. Ведь если так, то кроме Эдипова комплекса у Месхиева и подавленного садо-мазохизма у Иванова ничего не обнаружится. Гораздо важнее увидеть ложность тщательно декларируемого разрыва, призыв к вседозволенности при малости запросов. И — что самое главное — вымученность и тщету культурных дистанций при недостатке собственно культуры.

Вероятно, поэтому мода постепенно сходит на убыль. Еще вчера по коридорам студий бродили люди, с горящими глазами излагавшие проекты гомосексуальной версии *Броненосца «Потемкина»* или продолжения *Белого солнца пустыни*. Сегодня они ушли в мелкотоварный бизнес или вернулись к своим прямым обязанностям осветителей и ассистентов по монтажу. Те же, в чьи задачи входит придумывать и снимать фильмы, поняли: даже поголовно переодевшись в папины галстуки и траченные молью бабушкины горжетки, детский сад все равно останется детским садом. Если вовремя не повзрослеет, конечно.

ЗДЕСЬ КТО-ТО БЫЛ

С Игорем Алейниковым удивительно вязались солидные и надежные вещи. Двубортный, крепкой постройки, костюм, несносимые ботинки, очки в роговой оправе, кожаный портфель, «вечная» ручка — приметы утраченного дизайна 40–50-х годов, располагающих к неторопливому и размеренному быту. И сам он производил впечатление человека-аквариума, спокойного, уютного, защищенного от случайностей и по-хорошему предсказуемого. Поэтому обстоятельства его ухода кажутся особенно неправильными, дурацкими.

В мою задачу входит написать что-то вроде историко-теоретического введения к публикации об Игоре Алейникове, осветить его совместную с Плебом режиссерскую работу, деятельность редактора, издателя, организатора, фестивальщика. При этом на ум все время приходят личные воспоминания. Думаю, иначе быть не может. Вы сами поймете, почему.

Я не был близко знаком с Игорем и не могу сказать, что знал его хорошо. Пару раз он останавливался у меня, когда приезжал в Ленинград, как-то вместе выпивали, сидели в каких-то идиотских комиссиях и оргкомитетах, которых в эпоху лихорадочного братания властных структур с авангардистами расплодилось великое множество. Этого, конечно, мало, чтобы узнать человека, но теперь мне кажется, что именно в силу поверхностности знакомства я был почти идеальным зрителем-персонажем индивидуального алейниковского театра.

То есть, с одной стороны, видел его внешность, словно составленную из половинок Гарольда Ллойда и молодого Игоря Ильинского, его портфель, набитый рукописями, ксерокопированными буклетами и планами работы до 2000 года. Слышал, как он говорит — то ли воспитанный московский мальчик, то ли функционер среднего звена. Причем в одних и тех же интонациях он общался и с обкомовскими тетками, и с соратниками по киноподполью.

С другой стороны — он выглядел так добродушно и ненамечено, что невольно подозревалась какая-то ирония, дистанция, особо тонкая игра. Но где она, в чем, есть ли она вообще или ее нет — понять было совершенно невозможно. Как невозможно различить, где у авторов *М. Е.* или *Сервировки-рокировки* кончается обаятельное занудство и начинается художественный концептуализм.

Я потому и позволил себе собраться с немногочисленными воспоминаниями об Игоре, что, по сути, они довольно точно воспроизводят эффект его с Плебом картин. Все вроде ясно — откуда что берется, где у братьев-режиссеров не хватило навыков, а где они решили ими сознательно пренебречь, что они придумывали, а что



придумывать было просто лень. В итоге остается все равно только то, что есть, что отпечаталось на пленке. И зритель поначалу думает — так и надо. Потом подозревает, что его дураят. А потом задается единственно правильным вопросом — какая, собственно, разница?

Здесь я, кажется, подхожу к самому главному. К тому, что можно назвать личным вкладом братьев Алейниковых в советский и постсоветский кинематограф. Я бы сказал, им первым удалось приватизировать кино. «Privatus» по-латыни значит «частный», «неофициальный», «непубличный». Алейниковы едва ли не первыми отнеслись к кино не как к профессии, конъюнктуре, миссии или служению, а как к личному делу, к образу жизни, которая, в свою очередь, состоит не только из откровений и побед, а из процесса, из необязательной обыденности.

Вот почему, помимо Гудара и Вендерса, физически проживающих свои фильмы, братья с таким пиететом отнеслись к вычитанной в газете «страшной тайне Чергида». «Чергидом» («через реки, горы и долины») назывался подростковый

клуб, где затихарился извращенец-инструктор, снимавший на кино пленку принудительные оргии. История, конечно, противная. Но, если подумать, этот педофил, при всей грязи помыслов, делал «чистое» кино, прямо и без затей продолжающее образ его собственной ничтожной жизни.

Как медиум, кино взывает к очень личной, интимной картине мира. Опробуя первый киноаппарат, Люмьеры (тоже, кстати, братья) снимали не что-то возвышенное, априорно художественное, а выход рабочих с фабрики, кормление младенца, прибытие поезда на местный вокзал. И любой из нас, оказавшись в руках камера, в первую очередь стремится запечатлеть родных, близких, друзей, самого себя...

С тех пор как кино стало индустрией, искусством и идеологией, так позволяют себе снимать только любители. Алейниковы всегда поддерживали с ними тесные контакты. Игорь постоянно с кем-то переписывался, встречался, приглашал на фестивали немислимых людей, десятилетиями сидевших в народных киностудиях и провинциальных домах культуры. Все они были бородаты, помнили первые рок-н-роллы и охоту на стилига и были малость запуганы. Узнав, однако, что теперь они принадлежат движению, именуемому «параллельное кино», о котором пишут у нас и на Западе, бородачи расслаблялись и показывали свои работы — глубокомысленные примитивы, полные графоманского космизма и через одного озвученные Вивальди, «Пинк Флойд» или пластинкой «Лютневая музыка XVI–XVII веков».

Алейниковы того и добивались — ведь графоман тем и интересен, что пренебрегает стадией художественного выбора и в самых смелых своих дерзаниях все равно обречен на обыденный опыт, замаскированный вычурной формой.

Я, конечно, рассуждаю как сноб. В Алейниковых же снобизма не было совершенно. Они сознательно культивировали дилетантизм как свободу от ангажемента, «домашнее кино» как способ самоиронии. Или наоборот — такими и были. Во всяком случае, самые блестящие теоретики вставляли в тупик, трактуя разницу между эстетическим феноменом «параллельного кино» и обыкновенным любительством.

Сейчас мне кажется, что столько раз воспетый и столько же раз обруганный «киноандеграунд» в замысле Алейниковых был больше всего похож не на жесткую романтическую мифологию с жертвами, культовыми героями и идолами, а на Швамбранию с ее тщательно нарисованными картами и призрачным народонаселением. На увлекательную выдумку двух братьев, вдвоем играющих против всех взрослых. С той лишь разницей, что Материк Большого Зуба братья рисовали на кино пленке, а на месте взрослых оказалось Большое Советское Кино. Не берусь утверждать категорически, но, думаю, в том, что киноподполье обеих столиц, несмотря на весь эпатаж и внешнюю бутафорию, в основном избежало обязательных для подполья страшных эксцессов и трагедий, оказалось населено людьми незлыми и трудолюбивыми, есть миротворное влияние алейниковского стиля.

В 1989 году на Втором фестивале «Сине Фантом» братья показали *Постполитическое кино*. В то время повсюду гремела скандальная слава некрореализма, блестяще срежиссированная Женей Юфитом. Видя на экране беснующихся трупков, половина зала тут же с воплями выбегала вон. Оставшихся методично доводили небритые и нетрезвые поклонники режиссера, которых он всеми правдами и неправдами протаскивал на каждый просмотр. К концу сеанса обычно оставались только свои, упоенно разыгрывающие нечто среднее между панк-концертом и начинающейся революцией. Ленинградские теоретики ходили, гордо задрав носы — тогда считалось хорошим тоном наносить пощечины общественному вкусу, и авангардистом можно было прослыть, подставив под выговор какую-нибудь доверчивую киноадминистраторшу. На этом фоне алейниковское кино выглядело как-то не по-боевому: семейные фото, рукодельные коллажи, официальные портреты под музыку на одной струне... На все упреки братья весело хихикали и кивали. Дескать, точно, докатились! очень плохое кино сделали! самым противно! А на самом деле они давно уже жили после революции, которую мы еще только начинали.

В дни фестиваля подпольная киногруппа «Че-паев» делала римейк одноименного себе фильма. Снималась последняя сцена — арест убийцы легендарного комдива. Роль поручили Игорю. Он отнесся к предложению с обычной серьезностью, проверил наличие паспорта в кармане и, нахлобучив шапку, пошел навстречу двум тайным агентам, которых изображали поэт Леша Феоктистов и будущий режиссер Максим Пежемский. Мне, как одному из членов киногруппы, доверили держать камеру. Тщательно имитируя репортаж, я обежал троицу кругом и напоследок, когда убийца уже крепко держали под белы руки, остановился на крупном плане Игоря, требуя от него выражения раскаяния и ужаса. Секунду подумав, Игорь радостно осклабился, сорвал шапку и широким жестом хлопнул ее оземь... В тот же момент пленка в камере кончилась, а значит, по всем законам киноподполья, завершилась и съемка. Фильм склеили, показали и потеряли. Осталась только полуслепая видеокопия.

Недавно я ее пересматривал. Сразу после обрыва подклеен ракорд, и лицо Игоря отсекается в темноту. Но еще какое-то мгновение, долю секунды за счет неизвестного мне оптического закона на черном фоне остается негативный контур. Или это только кажется.

«Сеанс». 1995. № 10. Статья написана через несколько месяцев после трагической гибели Игоря Алейникова.



ЧЕРЕЗ СОРОК ЛЕТ У БУНТАРЯ ПОЯВИЛАСЬ ПРИЧИНА

Сорок лет назад, в апреле 1955 года, на экраны Америки вышел знаменитый *Rebel Without a Cause* — *Бунтовщик без причины* Николаса Рэя, фильм, которому в скором времени было суждено стать одним из главных символов молодежной субкультуры 50-х. По случаю юбилея в нью-йоркском кинотеатре Film Forum открылся двухнедельный показ специально восстановленной копии картины. Одновременно Американский музей киноизображения проводит полную ретроспективу Николаса Рэя.

Историки и социологи часто называют 1955-й переломным годом американской культуры. На эстраду, телевидение и в кино прорвались представители подростковой генерации. Элвис Пресли потеснил сладкоголосых Фрэнка Синатру и Гая Митчелла. Вечно сорокалетние кинолюбовники, вроде Фарлея Гранже или Роберта Вагнера, капитулировали перед молодыми и колючими Марлоном Брандо и Монтгомери Клифтом. В конфликте поколений воюющие стороны формулировали свои стратегии: под звуки первых рок-н-роллов дети седлали мотоциклы, а их родители судачили о немотивированной агрессии и презрении к перспективам позитивного общественного роста.

Американцы хотели объяснений. Ответ на вопрос «легко ли быть молодым?» искали на уровне семьи, школы, компании подростков. С этим же прицелом писался и сценарий Стюарта Стерна *Бунтовщик без причины*, повествующий о злоключениях старшеклассника Джима Траска, мучительно разыскивающего свое место в жизни. *Rebel Without a Cause* можно перевести и как «Бунтовщик без идеала». Фильм задумывался как нравоучительная история «опасных игр», приводящих к нешуточному кровавому итогу: в борьбе за лидерство в школьной банде соперник Джима срывался с обрыва, а его единственный друг — смешной коротышка по имени Плато — попадал под полицейскую пулю. Инфантильные забавы заканчивались трагически — на примере Джима общество как бы предостерегало подрастающее поколение против излишней самостоятельности.

Бунтовщика без причины поставил Николас Рэй — в то время одна из самых ярких фигур внутриголливудского индипендента, жестокий лирик и волк-одиночка. На главные роли он позвал выпускников нью-йоркских театральных студий, чей образ жизни мало чем отличался от времяпрепровождения трудных подростков — Сола Минео, совсем еще юного Денниса Хоппера, будущую звезду *Вестсайдской истории* Натали Вуд... Джима Траска сыграл Джеймс Дин — актер-неврастеник с капризным детским ртом и печальными старческими глазами, питавший

болезненное пристрастие к ночным разговорам и сумасшедшим автогонкам. В результате история воспитания чувств превратилась в романтическую поэму изгнанничества. Дин с его мимикой падшего ангела открыл целую галерею антигероев, затевающих пятнашки со смертью на обочине одряхлевшего социального мифа. Пересматривая *Бунтовщика...* сегодня, легко заметить, что антагонизм поколений в нем решается как метафизическое противостояние. Одна из центральных сцен фильма происходит в провинциальной планетарии, под мерцающим звездным куполом, осеняющим любовь и муку заблудших подростков. Социальные альтернативы еще не оформились, бунтаря пожирает смутное томление, в отличие от будущих своих двойников он не погибает, а остается жить, так и не расставшись со своей тоской. Впрочем, судьба исправила открытый финал. *Гигант* — следующий фильм Дина — вышел в прокат уже после того, как газеты всей Америки напечатали фотографии его сплюсненной в лепешку гоночной машины. Он погиб в окрестностях Салинаса, калифорнийского города, где снимался у своего учителя Элиа Казана в *Восточнее рая*. Остальные исполнители тоже ушли из жизни задолго до срока. В ноябре 1981 года на борту своей роскошной яхты скоропостижно и таинственно скончалась сорокатрехлетняя Натали Вуд, сыгравшая подружку «бунтаря», заводную и беззащитную Джуди. В 1976-м Сола Мимео, номинировавшегося на «Оскар» второго плана за роль Плато, зарезали на пороге его голливудской виллы. В живых остался только Деннис Хоппер, в конце концов поборовший многолетнюю зависимость от алкоголя и галлюциногенов и перешедший на ампулы патентованных злодеев...

Через сорок лет миф уже не выглядит мифом. Он превращается в экспонат культурного архива, в исторический документ. Роль эта незавидна, но зато избавленный от актуального комментария *Бунтовщик...* обретает сейчас свою новую и, может быть, настоящую жизнь — жизнь романтической притчи о любви, тоске и свободе.

«Ъ». 1995. 20 апреля. Статья написана к сорокалетию со дня премьеры фильма *Бунтовщик без причины*.

ВСЛЕД ЗА ФЕЛЛИНИ МОСКВИЧИ УВИДЯТ «ВСЕГО ПАЗОЛИНИ»

Одну из самых знаменитых своих статей Пазолини назвал «Смерть как смысл жизни». Он утверждал, что смерть упорядочивает жизнь — подобно тому, как монтаж вносит смысл в череду кинокадров. Его собственная смерть в декабре 1975 года ничего не упорядочила. Уже мертвого его оттащили к обочине пригородного шоссе и для верности пару раз переехали автомобильными колесами. Пазолини не скрывал своих левых симпатий — появилась версия политического убийства. Он был гомосексуалистом — заговорили о преступлении по страсти. Но ни одна из этих версий не подтвердилась вполне.

Один из самых эксцентричных европейских интеллектуалов унес с собой в могилу не только тайну собственной смерти. Как режиссер он дебютировал в начале 60-х, на волне всеитальянского «кризиса рациональности». Избавляясь от фашистского прошлого с его бутафорским эстетством, послевоенное кино вывело на экраны обыденную жизнь и драматургию случая. К середине 50-х неореализм себя исчерпал. Его отцы один за другим меняли вехи — Росселлини снял *Стромболи — земля божья* и показал, как сословные предрассудки преобразуются в духовное неравенство, Висконти разыграл *Чувство* в пышных декорациях оперы Верди, а Феллини в *Ночах Кабирии* обратился к католической концепции чуда.

Первый фильм Пазолини назывался *Аккаттоне*, что значит «нищий» или «бродяга». Будучи марксистом, режиссер занялся исследованием социального дна. Будучи наследником веризма, он обнаружил чудовищную взаимозависимость человека и среды, плодящей «отвратительных, грязных, злых» созданий с бессмертной душой. Перед тем как погибнуть от рук собственных приятелей, герой *Аккаттоне* видел волшебный сон. Божественный свет приближался к краю свежевырытой могилы, и трущобный бандит молил о счастье постичь эту нездешнюю благодать.

Три года спустя Пазолини сделал насквозь политизированную экранизацию — *Евангелие от Матфея*. Под звуки «Вы жертвою пали» похожий на Че Гевару Христос звал свою паству в светлое царство равенства и любви. В *Овечьем сыре*, среднеметражном эпизоде из авторского киноальманаха *РоГòПаГ*, вечно голодный крестьянин, нанятый на роль разбойника в библейском фильме, обжирался и по-настоящему умирал на кресте одесную Спасителя.

Чудо у Пазолини было не волшебством, а напоминанием об истине. Несмотря на злободневные акценты, *Евангелие от Матфея* до сих пор остается лучшей библейской экранизацией. И до и после в кино снимали библейские сюжеты — Пазолини снял фильм о слове Христа, заставив его звучать как речь на подпольном митинге.

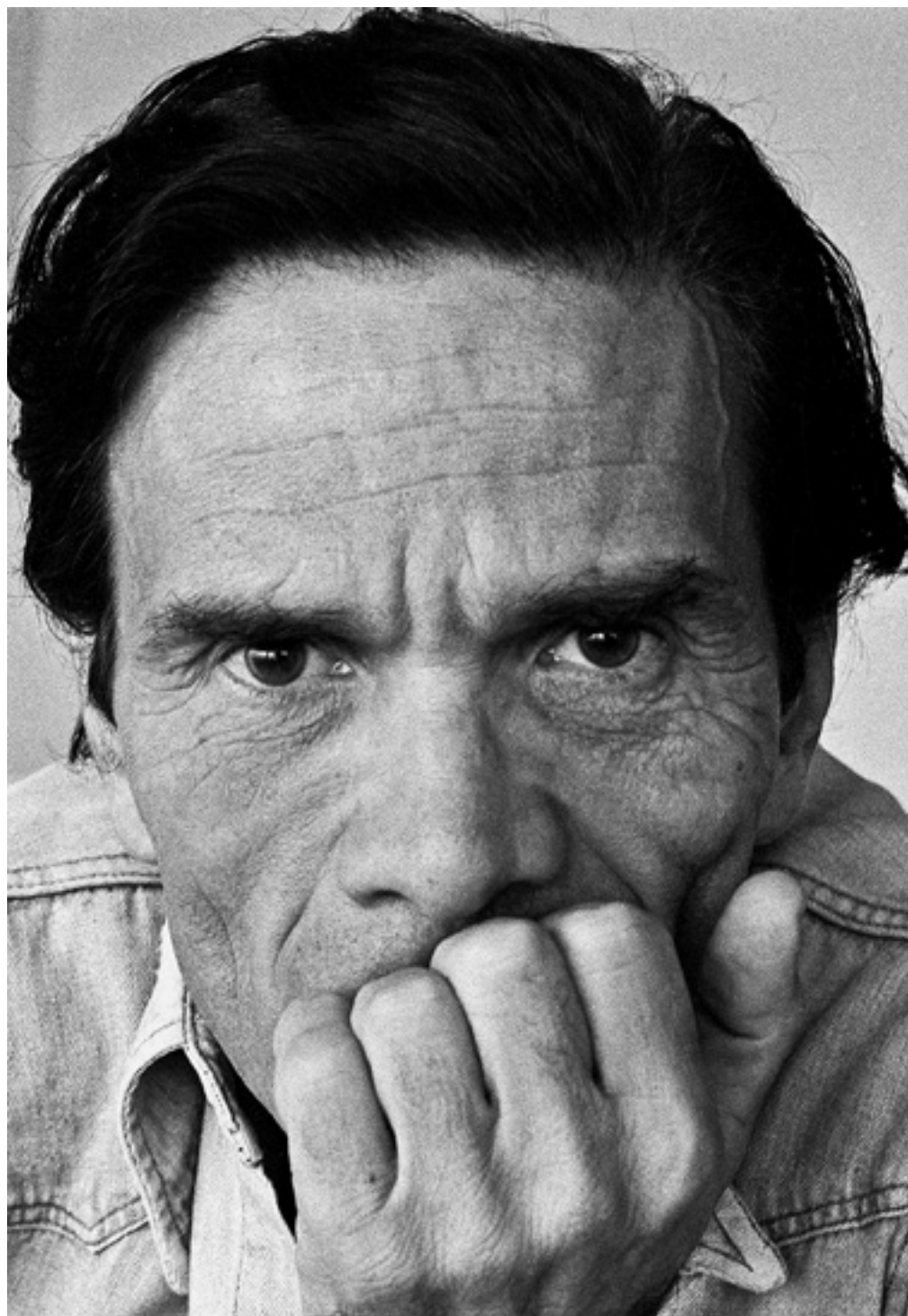
Последний и самый скандальный фильм Пазолини *Сало, или 120 дней Содома* тоже вышел из слова. В поисках визуального эквивалента прозы де Сада режиссер с ошеломляющим буквализмом перенес ее действие в последние месяцы войны, показав сексуальные забавы фашистов накануне гибели. Палачи и жертвы корчились в сладострастных судорогах, на крупных планах истязаемым кололи глаза и резали языки, обнаженные подростки, давясь, глотали испражнения... Не досмотрев и половины, часть зрителей выбегала прочь с приступами рвоты. Ролан Барт высказался кратко: «Фантасмагорию можно только написать — описать ее нельзя, — и добавил, — следует указать, каким образом фашизм может произрасти, а не показывать, чему он подобен».

Однако, формулируя претензии к бывшему коллеге-теоретику, Барт определил и суть мучений художника. Пазолини занимался политикой, но ненавидел насилие. Верил в спасение души, но останавливался перед завораживающей красотой зла. Он переносил на экран притчи-памфлеты, античные трагедии и психоаналитические автошаржи, давая будущим биографам повод заключить смятение в аккуратные клеточки-периоды. Формально он всю жизнь пытался примирить идеологию с истиной, однако, показывая в 70-е годы радость телесной любви и избыточность плоти, Пазолини осуществил высшую форму бунта — отказ от всякой идеологии. В эти годы он экранизировал Боккаччо, Чосера и арабские сказки; зрители валом валили в кинотеатры, нахваливая бывшего бунтаря за экранную «клубничку».

На сегодняшний взгляд, искушенный аморализмом и внутрикультурным эпатажем, 25 лент Пазолини, от *Евангелия...* до де Сада, покажутся уравновешенными, даже гармоничными. Стоит, однако, помнить, что даже если бы ни один модернист в XX веке не взял в руки кинокамеру, только по фильмам Пазолини можно было бы судить, как выглядит и куда стремится модернизм в киноискусстве.

«Ъ». 1995. 1 июля. Статья написана к ретроспективе фильмов Пьера Паоло Пазолини в московском Музее кино.

Пьер Паоло Пазолини. Фот. Дино Педриали. 1975



НА СВЕТЕ ВСЕ ЕЩЕ БЫВАЕТ ХОРОШО

Режиссеру Георгию Данелия исполнилось 65 лет. По первому образованию он архитектор, то есть художник, обученный симметрии. Может быть, поэтому его фильмы всегда попадали ровно в середину времени и соединяли красоту авторской детали с точностью несущей конструкции. Кино, впрочем, искусство динамичное. Движение присутствует в названиях самых знаменитых картин Данелии — *Я шагаю по Москве* и *Осенний марафон*. Между прогулкой вдоль послеоттепельной столицы и мытарствами по осеннему Питеру лежит целая культурная эпоха, всякий раз увиденная в тот момент, когда сказка еще не стала былью, но быль уже готовится стать сказкой. При этом Данелия принадлежит к редкому типу сказочника, не склонного к индивидуальной утопии. Его идеализм редко выпирал из границ времени, а потому и жанр трагикомедии, стремительно набравший обороты в советской жизни, нашел в его фильмах точное и отчетливое воплощение.

Данелия — один из лучших отечественных режиссеров-урбанистов. В *Я шагаю по Москве* вместе с оператором Вадимом Юсовым он передал даже запах города — запах новеньких пластинок в ГУМе, мокрых листьев, памятников и мостовых. Он первым показал метро как место действия городской сказки. По эскалатору вверх поднимался метростроевец Коля и, потеряв любимую, распевал «бывает все на свете хорошо». Вниз, к последнему поезду питерской подземки, скакал интеллигентный Бузыкин и знал, что хорошо уже точно не будет. Станция метро как декорация раннеперестроечного кича разыгралась в *Насте*. Будучи горожанином, Данелия знает цену мимолетной встрече — едва ли не лучшие свои эпизоды и маленькие роли у него сыграли Владимир Басов, Евгений Леонов, Инна Чурикова, Галина Волчек, Ролан Быков. Как, в самом деле, забыть циничного полотера и девушку, рисующую лошадь в *Я шагаю по Москве* или бездарную, неопрятную, пристрастную к допингу Варвару из *Осеннего марафона* — монстров мегаполиса, попавших в объектив режиссера на вираже собственной корявой судьбы.

Можно много рассуждать о патриархальной этике картин Данелии, хотя такие рассуждения всякий раз обнаружат наше незнание как патриархального, так и национально-грузинского. В разгар «отъезжантской» лихорадки он получил Московский приз за *Мимино* — одиссею летучего джигита, всякий раз приземляющегося на родных камнях. Но тремя годами раньше, когда почвенный миф еще не утратил либерального очарования, он сделал *Афоню*, картину куда более безысходную, чем официально-чернушные *Тридцать три* или *Слезы капали*. И камня на камне не оставил от притчи про тоскующего жлоба, обретшего покой на сельской

Я шагну по Москве. Реж. Георгий Данелия. 1964



родине. В недавнем *Паспорте* француз играет грузина, съехавшего по израильской визе, но кому легче от того, что политические границы сумасшедшего мира стали проницаемы?

Сказочник, моралист и сатирик, Данелия в результате снял свои лучшие работы, избежав преувеличений, аллегорий и насмешек. Даже неудобно напоминать, что, несмотря на вычерпанность шестидесятнического мифа, каждый отечественный кинозритель может смотреть *Я шагаю по Москве* в любое время и с любого места. А по володинским диалогам к *Осеннему марафону* в западных университетах до сих пор изучают не столько загадку «гнилого интеллигента», сколько бытовую русскую речь. Как и многие знаменитые грузины бывшего советского кино, режиссер мыслил и мыслит не стереотипом культуры, а категорией цельного человека. Причуды нестандартного поведения в социальном мире есть повод для смеха, но память об утраченной целостности составляет предмет трагедии. Характерно, что и первый и последний по времени фильмы Данелии назывались уменьшительными детскими именами Сережа и Настя. Время общих надежд выражало себя через открытие — поставленный в 1960 году в соавторстве с Игорем Таланкиным *Сережа* показывал абсолютно органичного маленького человека. Эпоха раздвая, поделившая страну на «ближних» и «дальних», «новых» и «старых», подарила дурнушке Насте шикарную двойницу, но вряд ли сделала счастливее. Брат-близнец был и в *Паспорте* — втором из двух послеперестроечных фильмов режиссера.

Данелия всегда знал, что человек сделан не из одного куска, поэтому был и остается грустным сказочником. С гибелью социальной общности герой у него окончательно распался на две половинки, и от этого не спрятаться ни в искреннюю апологию летнего дождя и молодого современника, как в *Я шагаю по Москве*, ни в безнадежно-грузинскую экранизацию провансальского романа, как в *Не горюй!*, ни в волны большой американской реки, как в *Совсем пропащем*, ни в галактический волапюк, как в *Кин-дза-дза*. *Настю* уже прилично поругивать за выпадение из времени. Но не значит ли это, что само время так и не определило собственный центр, в котором, помимо прочего, пересекаются искусство и жизнь.

ИВАНОВ, НЕ ВСПОМНИВШИЙ РОДСТВА

Трудно поверить, что Сергей Сельянов был одним из пионеров советского параллельного кино. Наш индипендент жил не так подростковым восторгом, как опытом культуры. И не столько энергией собственного созидания, сколько красотой всеобщего распада. *День ангела*, сделанный Сельяновым, Николаем Макаровым и Михаилом Коновальчуком бог знает когда, где и на какие деньги, обнаруживал совсем обратное: радость открытия и наивного киноавторства.

В общих чертах судьбу автора можно представить так. Давным-давно, когда животные разговаривали, а стулья росли вместе с людьми, в некотором деревенском царстве-государстве жил мальчик. Его окружали чудеса и таинственные знаки — ночные костры на воде, бездонные бочки, скрипучие лестницы и зрячие растения. Потом мальчик вырос, а поскольку он был честный и способный, то и вырос там, где родился — в советской стране, и советским человеком. Прежде он обходился без слов, мир и так доверял ему свои загадки. Со временем мир приобрел имена. Мальчик узнал, например, что развеселые лешаки, бродившие с гитарами по улицам его детства, это шестидесятники, что тварь лихая, всепролазная, улюлюкающая и болотная называется властью, а умение видеть сны наяву — кинематографом.

Он начал снимать фильмы. И, будучи, повторим, честным и способным, показывал только то, что знал и видел сам. Космос, втекающий в печную трубу, и край земли, обрывающийся прямо за околицей. Подлунное село, где все люди и народы живут сообща, и чердачное окошко, сквозь которое видать иные миры и планеты... Мальчик, правда, не знал, что вырос в «застой», который побаивался взрослых и поэтому очень любил детей. Настолько, что запирали все окна и двери наружу, оставляя одаренных мальчиков один на один с их ребячьим мирозданием. Те же, кто по каким-то причинам забывал, что жизнь полна тайны и все на свете связано со всем, всегда мог найти необходимые сведения в книгах Булгакова и братьев Стругацких, в плохо переведенных и еще хуже отксеренных инструкциях по йоге, репродукциях Брейгеля и органных пластинках Баха.

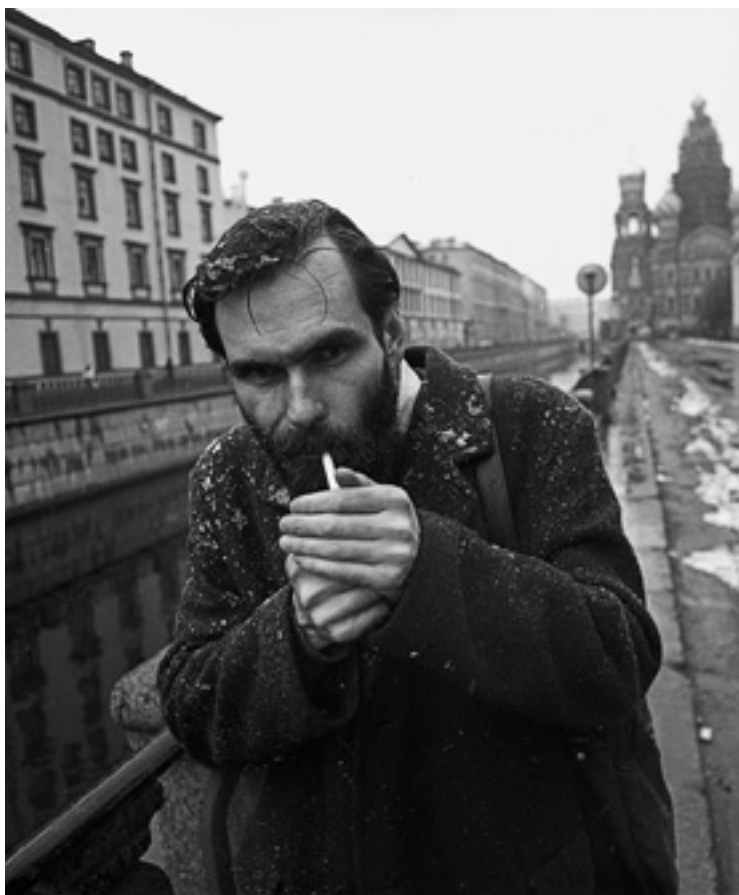
Впоследствии собирательный образ «инфантильного гения» и его аудиторию, подменившую детское волшебство обыденной мистикой, будут ругать за совковый глобализм и перегретую «духовку». Наш мальчик здесь ни при чем. Он и слов-то таких не знал. Герой *Дня ангела* вообще предпочитал молчать — он жил в стихии до имен, до названий, был счастливым безъязыким чародеем и творил чудеса из всего, к чему прикасался. В том числе и из фильма о самом себе — зрительная азбука складывалась вместе с образным открытием. При этом, как всякий ребенок,

автор-герой верил: чтобы не потеряться, надо твердо запомнить, как тебя зовут. И не в обиходном светском варианте «имя-фамилия», а в родовой последовательности — сначала фамилия, потом имя. Позднее, дописывая для Алексея Балабанова финал *Замка*, Сельянов не случайно покажет капитуляцию через потерю имен. У Кафки землемер звался просто «К.» — в сценарии *Замка* лишение даже этой буквы означает гибельный компромисс, растворение в толпе недочеловеков, в хаосе и неправде.

За время, отделяющее *День ангела* от *Духова дня*, кумир подростков Константин Кинчев успел выкрикнуть со сцены: «Время менять имена!» В *Духовом дне* Сельянов, однако, снял другого рокера, Юрия Шевчука, певшего «Родина, еду я на родину...» Столкнувшись с необходимостью именовать действительность, автор выбрал те ее черты, в которых полнее всего сквозили черты коллективного прошлого — почвенный миф, поиски общего родства или смачный шовинизм мужской компании. Грибочки, яйцо вкрутую, картошечка... И она, птица-мама, в графических манерках. Да, небось, не казенка опилочная, а самодел тройной очистки на заветных травках... А то и жидкость против потения из майонезной банки — с хорошим человеком все Божий подарок (я всерьез считаю, что одна только панорама по накрытому столу в последней части *Духова дня* представляет клиническую опасность для завязанных и подшитых — с такой силой воспроизведена там красота алкогольного патриархата). Схоронив общего деда и помывшись в баньке, мужской клан Христофоровых — Христово воинство и родня — строился рядами и шел воевать. Скажи с кем — и фильма нет. Но прелесть финала как раз в том и заключалась, что мужики двинули на все чохом. На левых и правых, либералов и бюрократов, на тех, кто спаивает страну, и тех, кто отобрал у народа по три шестьдесят две... Ты с какого года? А когда призывался? Ну, ничего, пошли... Тем, кто хоть раз сидел в общественной парилке или поутру пил пиво у ларька, знакомо это чувство мужского локтя — грозная сила, замешенная на общих паролях и неистребимом пацанстве.

Время печали еще не пришло так и подмывает перекрестить во «Время взросления уже миновало». Космос потерял глубину, очаровательное косноязычие кончилось, ему на смену пришли байка, анекдот, мужская травля. Собрались как-то русский, немец, цыган, татарин и еврей свинью резать. А тут навстречу некто — не то заплутавший Индиана Джонс, не то лукавый при исполнении. Одним словом, землемер. Прямо как у Кафки. И искусил он мужиков люто, по-страшному. Так, что татарин сделал еврею обрезание топором и свалил вместе с ним в Израиль. Немец подался к себе в немчуру, цыган — в Индию, русский певун — в Москву, в Большой театр. А самому малому из всех бес выдал кусок глины и сделал художником.

Как всегда у Сельянова и его постоянного сценариста Михаила Коновальчука знание влечет потерю невинности. Пережив грехопадение, мальчик становится



мужчиной, а мужчина — Автором. Первозданный рай, где все живут на одной улице и под одной фамилией, невозвратим. Автор помнит о нем, а герой ищет, попутно обретая тайные знаки общинной колыбели. В объявленный бесом день солнечного затмения, когда все живое вступит в эру Водолея, разбросанный по миру интернационал Ивановых собирается вновь. Вавилонская башня не задалась, каждый заговорил на своем языке и каждый пережил персональную неудачу. Татарин отвоевал за еврея против арабов, еврей надел галстук и прибрахлился «грюндигомпанасоником», цыган показывает на базарах йоговские штучки, а русский вместо оперных арий распевает какие-то сексуально-разгильдяйские куплеты. Про немца и говорить нечего. И подростку художнику Иванову талант дался не впрок. Из волшебной глины он вылепил Дон Кихота, а сам рисует деньги, наглядно воплощая тем самым метафору корыстного творчества. В урочный час нового творения Иванов-художник пробуждается, дабы вернуть красоту, низведенную лукавым до публичной наложницы-стюардессы. Под прицелом глиняного пистолета самолет

приземляется в Париже, но и тут торжествует планетарный обман, неуловимо зарифмованный с женским коварством. Париж расползается, как аляповатая тантамореска, и прицельный залп отбрасывает Иванова прочь, к центру мироздания...

Хотя в топографии фильма и подразумевается пуп земли, сам он отчетливо делится на две части. В первой, ретроспективной, еще живет прежний Автор — обаятельный дикарь и метафизик. Во второй он тоже есть, но уже солидный и не очень обаятельный. Вторая часть ощутимо хуже. Хотя бы потому, что в банно-застольно-дембельском культе, заменяющем мужчине минувшее детство, нет места ни Художнику с большой буквы, ни, тем более, романтическому мифу Женщины. Коснувшись его, Автор теряет интонацию — разговор художника и стюардессы звучит как прочитанный по складам Хемингуэй. И разобраться в собственных чувствах мужчина-мальчик тоже не в силах. Мальчик, помнящий о прежних таинстве и восторге, снимает Марину Левтову как натурщицу Боттичелли. А классово ориентированный мужчина уверен: баба и есть баба — дрянь, предательница... Мальчику еще рано знать мужские секреты, мужчине уже поздно верить на слово. В результате ни тот ни другой так и не поняли, заманила ли Иванова прекрасная бортпроводница или сама попалась с ним в ловушку.

К сожалению, оба не поняли и того, что детская вселенная и маскулинный парафольклор вовсе не одно и то же. И того, что между фольклором и художественным мировидением есть известная дистанция. Как, например, у Петра Мамонова, который еще на эстраде с блеском спел, сыграл и многократно откомментировал типаж советского человека, попившего политуры и впавшего в психоделический полумрак. Оттого так хорошо и красиво просвечивает сквозь его топографа Мефодия настоящий русский черт, явленный на пороге белой горячки. Расшатанные зубы, зеленая шляпа, глаз навывкате... «Шуба-дуба блюз! Все равно напьюсь!»... Или *Такси-блюз* — кому что ближе. А может, и не черт он вовсе, а ангел катастрофы, кто же поймет с похмелья! Пришлый человек, темный, соблазнительный. И наоборот, за Приемыховым — Ивановым виден совсем другой образ: холодное лето 1953-го, стрельба с колена, армейская разведка... Абсолютный жанровый конструктор, приглашенный автором облагородить поиски мужского первородства.

На сей раз родство не состоялось. Но нельзя ругать мальчика за то, что он вырос. А взрослого за то, что он был когда-то ребенком. Это значит, что хотя время взросления автора уже прошло, пора печали по нему еще не наступила.

БЭТМЕН УЛЕТЕЛ. И НЕ ОБЕЩАЛ ВЕРНУТЬСЯ

Уже несколько месяцев в кинотеатрах мира и на наших пиратских видеоэкранах демонстрируется *Бэтмен навсегда* — третий по счету кинокомикс о похождениях «человека-летучей мыши». Опыт показывает, что потомство кассовых рекордсменов почти всегда бывает слабее родителей. *Бэтмен-3* не стал исключением, однако за явным провалом этой по-декадентски пышной картины есть и нечто большее — попытка по-новому осмыслить сказочный поп-сюжет и оживить нарисованного героя сверхдозой переживаний.

Первый *Бэтмен*, наспех снятый режиссером Лесли Мартинсоном в 1966 году за небольшие деньги и с малоизвестными исполнителями, прошел почти незаметно. Настоящий успех случился в 1989 году, когда знакомую каждому американцу серию рисованных комиксов экранизировал бывший дизайнер и мультипликатор Тим Бертон, построивший в павильонах Голливуда фантастический город Готэм и заставивший летучего воина сразиться с мерзким злодеем по кличке Джокер. В сделанном через три года *Возвращении Бэтмена* герой вступил в схватку с хитроумным Пингвином и Женщиной-кошкой. С тех пор он несколько не изменился — в *Бэтмене навсегда* те же литые резиновые доспехи, ушастый шлем и плащ-парашют по первому зову преобразуют преуспевающего бизнесмена Брюса Вейна в защитника слабых и поборника справедливости. Именно таким когда-то придумал и нарисовал его художник Боб Кейн. В сущности, это странно, поскольку в кунсткамере текущего столетия — от Брэма Стокера до Г. Ф. Лавкрафта и от Ганса Эверса до Густава Майринка — летучая мышь олицетворяет ведовство, нечисть и злые чары. Достаточно вспомнить, как в рукокрылую бяку то и дело превращался титулованный упырь Дракула.

С другой стороны, экзотическая внешность вполне отвечает характеру героя, который, в отличие, например, от своего коллеги Супермена, вел и ведет куда более романтический образ жизни. Зброшенный из галактики Супермен в миру оставался скромным клерком и вставал на тропу войны только с мировым злом. Бэтмен, потерявший в детстве родителей и воспитанный старым слугой, обитает в уединенном особняке, откуда и совершает свои карательные экспедиции по родному Готэму. Но, хотя Супермен действует в планетарном масштабе, а Бэтмен, по существу, выполняет работу муниципальной полиции, их роднит одно — рыцарство без страха и упрека, абсолютное понимание добра и зла и редкая способность оказаться в нужное время в нужном месте. И «Сверх-человек», и «Человек-мышь» каждый по-своему воплощают полное, кристальное и монолитное благо. Может быть,

поэтому и похвалы первым двум *Бэтменам* раздались главным образом в адрес отрицательных персонажей. Дэнни де Вито и впрямь был хорош в образе с детства ушибленного Пингвина, а Мишель Пфайфер, годами блуждавшая между бытовыми ролями и собственными вамп-амбициями, от души перевоплотилась в роковую Женщину-кошку. Что же касается Джека Николсона в роли смехача-Джокера, то он одним из первых по-настоящему серьезных актеров возложил шлейф своих прежних ролей на алтарь масс-культуры (жертва, впрочем, простительная — за каждую минуту экранного времени в *Бэтмене* бывший всеамериканский хулиган получил \$ 1 250 000 и на старости лет впервые выбился в коммерческую десятку).

Третье появление героя обставлено с учетом прежнего опыта. В самом начале, сыграв вничью очередную схватку с негодяями, увернувшись от пуль, избежав кислотного отравления и проделав в ночном небе несколько фигур высшего пилотажа, Бэтмен спускается на землю и попадает прямо в руки сексапильной докторше-психоаналитику. Вглядевшись в прорези полумаски, ученая дама заявляет: подсознание «человека-мыши» оккупировано застарелой травмой, и все его подвиги вызваны прогрессирующим раздвоением личности. Неравнодушный, как всякий американец, к своему здоровью, герой задумывается и за неимением лучшего приходит к выводу, что косвенно повинен в гибели родителей. Ему невдомек, что докторша просто по уши в него влюбилась и избрала нападение как тактику любовной игры. Бэтмен мучается, теряет форму и даже пару раз упускает возможность нанести упреждающий удар противникам. Враги, впрочем, тоже переживают кризис идентичности. Один из них, по прозвищу «Двуликий», когда-то был прокурором и скатился в уголовщину после того, как кто-то из клиентов облил его серной кислотой. Другой, по кличке Шутник, в прошлом гениальный изобретатель, двинулся рассудком на почве зависти к Вейну-Бэтмену.

Конечно, в финале Бэтмен отбрасывает комплексы, посрамляет врагов и вновь возвращается в эстетику комикса, где черное есть черное, а белое есть белое безо всяких умствований. Под его прорезиненным кулаком трещат и выношенная Шутником идея компьютерной империи, и безответственный феминизм возлюбленной. Но сам фильм к этому моменту уже распадается окончательно, потому что по законам игры Добро, Правда и Справедливость ни на секунду не могут усомниться в собственной целостности.

Постановщик первых двух *Бэтменов* Тим Бертон на сей раз ограничился ролью продюсера. Фильм сделал Джоэль Шумахер, известный, с одной стороны, загробным наукообразием *Коматозников*, а с другой — странной и в целом небесталанной картиной *Falling Down* (у нас переводится как *Падение* и *С меня хватит*), гротескным триллером о законопослушном маньяке. Клаустрофобический «сюр» Шумахера явно чурается внешних мотивировок, которые с такой очаровательной непосредственностью предлагал некогда сам Бертон. Построенный им город при



всей своей выдуманности напоминал Нью-Йорк, а герои, приземлившись с вершины небоскреба, искренне изумлялись, что остались живы. У Шумахера Готэм похож на экспрессионистский Метрополис, и сцены сражений сделаны так, будто программу спецэффектов сообща разрабатывали доктора Мабузе и Калигари. Третьего Бэтмена не случайно сыграл не Майкл Китон с его внешностью грустного «яппи», а Вэл Килмер, последнее время специализирующийся на образах рок-звезд (в стоуновских *The Doors* он был Джимом Моррисоном, а в картине Тони Скотта *Настоящая любовь* предстал как призрак Элвиса Пресли) с их легендарной взаимностью ангельского и демонического. Томми Ли Джонс в роли Двумного явно доигрывает свою оскаровскую роль из *Беглеца*, а Джим Керри-Шутник, не скрываясь, цитирует самого себя в *Маске*. Докторша в исполнении Николь Кидман похожа на распоясавшуюся «Барби» и очевидно уступает своим, по меньшей мере, азартным предшественницам.

Результат, впрочем, заставляет задуматься. Пока «серьезное» американское кино стремительно глупеет, то воспевая дебила Форреста Гампа, то хихикая над людоедскими скетчами «клана Тарантино», кино «несерьезное» наделяет плоских, как газетный лист, персонажей всамделишными страстями. Может быть, Тим Бертон, только что снявший биографию Эда Вуда, «самого плохого режиссера всех времен и народов», научился у своего героя валить в кучу все, что попало на глаза и оказалось под рукой. Может быть, и нет. Во всяком случае, нервный срыв человеку-мышы навязан насильно. Испытав такое, старый добрый Бэтмен, в финале улетающий к новым подвигам, едва ли захочет вернуться обратно.

«Ъ». 1995. 8 сентября.

ДВУЛИКАЯ ЖЕНЩИНА — НЕТЛЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ СМЕРТИ

Гарбо являла нам некий платоновский эйдос человека вообще; именно поэтому ее лицо почти десексуализовано и однако же лишено всякой сомнительной двусмысленности... Ее прозвище Божественная должно было, конечно, выразить не столько высшую степень красоты, сколько сущность ее телесной персоны, ниспосланной из того надзвездного мира, где вещи пребывают в своем истинном, окончательном облике, не подверженном изменению и уничтожению. Она и сама знала это. Сколько актрис позволило толпе наблюдать томительный процесс созревания и увядания женской красоты — Гарбо этого не допустила. Сущность не могла подвергнуться деградации; лицо Гарбо могло иметь лишь одну реальность: реальность совершенства...

— *Ролан Барт. «Мифологии»*

Красота Греты Гарбо — страдающая красота, пронизывающая страданием всю жизнь, все окружение. И эта печаль — точно устанавливаемое выражение: печаль одиночества и отчужденности, лишенная общения с людьми. Даже тогда, когда она играет последнюю проститутку. Ее тяжелый взгляд даже тогда как будто приходит издалека и уходит вдаль. Она изгнанница на чужбине, не знающая, как она попала туда.

— *Бела Балаш. «Кино. Становление и сущность нового искусства»*

Грете Гарбо исполнилось бы девяносто. Покинув кинематограф в 1941 году, Гарбо прожила ровно полвека, постепенно приучив всех к мысли, что она бессмертна. Прозвище «Божественная» было не просто данью голливудскому культу звезд. Оно как будто подразумевало неподвластность актрисы смерти. Рудольфа Валентино тоже называли Богом, но уточняли — Бог любви. Прозвище Гарбо было лишено всякой конкретности. Ее непроницаемое лицо называли «маской», и единственное, что могло воплощать лицо Гарбо, изваянное, по словам Ролана Барта, «из снега одиночества», это именно Смерть.

Задумывая *Орфея*, Жан Кокто мечтал, чтобы Гарбо, тогда уже затворница, сыграла роль Смерти. Потом, по странному капризу, он увидел в этом образе ее главную соперницу — Марлен Дитрих. Оба замысла не осуществились — преследующей Поэта Смертью стала испанка Мария Казарес. В кульминационной сцене Кокто заставил ее опустить веки и нарисовал на них глаза. Если бы Смерть играла Гарбо, Кокто-художнику оставалось бы только с благоговением отступить, да ему бы и не пришло в голову как древнему греку окрашивать мрамор.

Грета Гарбо в фильме *Мата Хари*. Реж. Джордж Фицморис. 1931

Шведский оператор, снимавший первую кинопробу никому не известной выпускницы Стокгольмской театральной школы Греты-Луизы Густафсон, посоветовал ей подстричь чрезмерно длинные ресницы, из-за которых ее глаза на экране превращались в какие-то черные ямы. Он не догадывался, что этим «ямам» под тяжелыми веками суждено пятнать снежную белизну самой знаменитой маски в истории кино. Ранние фотографии Греты-Луизы Густафсон намекают, что эта маска не была творением природы. Были лишь миловидный мягкий овал в облачке завитых волос и приоткрытые улыбающиеся губки. И только раздражившие оператора черные провалы глаз позволяют угадать в Грете Густафсон Божественную — Грету Гарбо.

Даже сухие академические исследователи, говоря о Гарбо, превращались в пылких трубадуров — не случайно статьи о ней так часто напоминают поэмы в прозе. Кинематограф как будто нашел не просто музу или богиню, но и абсолютную киногению, кино-гения... О загадку Гарбо сломаны миллионы критических перьев. Загадка коварна и двойка. Не стоило большого труда угадать, что маска Гарбо и есть

кинематограф, что плотная белизна лица равна белизне экрана, а трагическая отчужденность рождена невозможностью преодолеть одномерность кинополотна. Но за этим неизменно следовал новый вопрос: а что, собственно, есть кино? И в скорбных чертах каменного Сфинкса виделась едва уловимая усмешка Моны Лизы.

Вспоминая начало карьеры, Гарбо любила называть себя «юношей». Не только потому, что «девушка» звучало глупо и могло иметь отношение к Густафсон, но не к Гарбо. У нее были широкие плечи, узкие бедра, размашистая походка и крупные руки. Быть может, она нигде не была так прекрасна, как в *Королеве Кристине* — в строгом мужском одеянии, сшитом ее любимым художником по костюмам Адрианом. Исследователи, конечно же, разглядели в Гарбо черты андрогина, в очередной раз подтвердившие ее потустороннее происхождение.

Жорж Садуль написал, что названия ее фильмов звучали торжественно, как молитва: *Искусительница*, *Плоть и дьявол*, *Божественная женщина*, *Таинственная женщина*, *Дикая орхидея*, *Лобзание...* Каждый нюанс мимики Гарбо — будь то поцелуй или манера опускать глаза при высоко вскинутой голове — был наполнен тайным теургическим смыслом, поднимавшим ее над банальными сюжетами и заурядными партнерами. В рецензии на *Анну Каренину* Грэм Грин утверждал, что «нет в мире другой киноактрисы, которая сумела бы столь убедительно, сильно, без всякой фальши выразить идею рока». Именно поэтому в голливудских мелодрамах Гарбо оставалась трагической актрисой. Сознание скорбной миссии как будто стирало с ее лица улыбку, возвращая ему покой и обреченность.

Название последнего фильма Гарбо — *Двуликая женщина* — кажется символическим. Она часто говорила о своем экранном облике в третьем лице, как будто ее человеческая сущность не имела к нему никакого отношения. Именно кинематограф возвел Гарбо в сонм божественных, и она отплатила сполна, покинув его ради чистоты легенды. Легенда была столь властной, что даже те немногие, кого она допустила в свое одиночество после 1941 года, были поражены нетленностью ее лица. Ингмар Бергман вспоминал, как шестидесятипятилетняя Гарбо, приехав в Стокгольм, чтобы проконсультироваться с каким-то шведским врачом, попросила его показать павильоны киногородка, в которых когда-то снималась. Гарбо сняла огромные солнечные очки, заменявшие непроницаемую вуаль — и Бергман остолбенел: «В полумраке тесной комнатки ее красота была вечной. Как если бы передо мной сидел ангел из какого-нибудь Евангелия. Я бы сказал, что красота витала вокруг нее». Потом Гарбо перегнулась через стол, нижняя половина лица попала в круг света — и Бергман увидел бледный рот в окружении поперечных морщин, нарушивший гармонию. Богиня была сделана из материала, подвластного времени. Она умерла 15 апреля 1990 года в возрасте восьмидесяти пяти лет.

«Ъ». 1995. 23 сентября. Статья написана в соавторстве с Мариной Добротворской к девяностолетию со дня рождения Греты Гарбо.

ЧЕРНАЯ НЕДЕЛЯ ЖАНРОВОГО КИНО

Тем, кто на этой неделе не поленится регулярно включать телевизор, выпадет редкое удовольствие. Во всем мире ретроспективы «черного фильма» являются деликатесом для киногурманов. К нам это дорогое блюдо попадет с доставкой на дом.

Рождение «черного жанра» на экране датируется началом 40-х годов, приписывается Америке и считается логическим продолжением «крутого» детектива в литературе. Прежде все было просто и понятно. Преступник нарушал закон. Полицейский его ловил. Закон торжествовал, и все получали по заслугам. Провинившийся — наказание, жертва — отмщение, а поймавший — чувство собственной и социальной полноценности.

После того, как в конце 20-х годов сочинительством такого рода занялись Рэймонд Чандлер и Дэшилл Хэммет, все пошло наперекосяк. На смену слуге закона пришел частный сыщик — волк-одиночка, циник на людях и горький романтик в душе. Преступник из индивидуалиста превратился в гангстера, за спиной которого замаячили бастионы коррумпированной власти, а беззащитная жертва приновила то и дело оборачиваться опасным врагом — хитрым, алчным и двуликим.

И Чандлер, и Хэммет ничего не выдумали. Их сюжеты выросли из американской действительности времен «великой депрессии» (исследователи до сих пор считают, что вклад обоих в социальный реализм больше и значительнее реформы жанра). Экран, однако, по обыкновению возвел реальность в ранг мифа.

В этом смысле больше других повезло москвичам. В среду ТВ-Центр покажет им *Мальтийского сокола* (1941) Джона Хьюстона — экранизацию одноименного романа Хэммета, открывшую новую эру черного романтизма на экране. В роли сыщика Сэма Спейда снялся Хэмфри Богарт — актер с плохой дикцией и не слишком геройской внешностью. Однако после *Мальтийского сокола*, в котором Богарт продемонстрировал всю меру отчаяния и всю силу иронии нового персонажа, миф навсегда обрел его лицо, жесты, походку и манеру курить, смахивая большим пальцем табачные крошки с губ.

Еще раз Богарта мы увидим в понедельник на ОРТ. В *Долгом сне* (1946) Говарда Хоукса он играет частного детектива Филипа Марлоу — постоянного героя Чандлера. С коллегой Спейдом его роднит не только внешность. Расследуя очередное дело, оба влюбляются в своих клиенток, и обоих лживые леди откровенно подставляют (попутно нелишне вспомнить, что этот типичный признак «черного» жанра был и остается предметом ненависти и насмешек феминисток всего мира). Но если в финале *Мальтийского сокола* Спейд, скрепя сердце, отдал обаятельную

дрянь в руки полиции, Марлоу все-таки пробудил заказчицу от «долгого сна». Может быть, потому что ее сыграла собственная жена Богарта Лорен Бэколл.

Дальнейшее тоже напоминает сон. *Долгий сон* на ОРТ начнется сразу же после того, как на НТВ закончится *Вечный сон*. Разночтение названий (в оригинале и там и здесь *Big Sleep*) свидетельствует о том, что оба телеканала действовали не сговариваясь. И римейк картины Хоукса, сделанный в 1978 году Майклом Уиннером с Робертом Митчумом в роли Марлоу, попал в эфир НТВ непроизвольно. Равно как и *Прощай, моя любимая* (1975, реж. Дик Ричардс, НТВ, вторник) с тем же Митчумом в той же роли. Остается добавить, что небольшой эпизод в *Прощай, моя любимая* сыграл мало кому известный тогда Сильвестр Сталлоне, а Митчума, который всего на 18 лет младше Богарта, критики окрестили «усталым Марлоу». Возможно, Богарт (он умер в 1957 году) тридцать лет спустя стал бы таким же. Что, впрочем, маловероятно, поскольку настоящие романтические герои умирают раньше, чем успевают состариться.



ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ НИКОГДА НЕ СМЕЯЛСЯ

О китоновской философии можно было бы написать трактат в тысячу и более страниц, ибо Китон — такой же великий американский поэт, как и Эдгар По, и столь же странный. В этом трактате можно было бы показать, что Китон далек от мании разрушения Мака Сеннетта, упрямства Гарольда Ллойда, снисходительной хвастливости «Толстяка» Арбакла, бредового нонсенса братьев Маркс, лунатичной неловкости Гарри Лэнгдона... Китон — сама человечность, но человечность недавняя и еще не сформировавшаяся окончательно, если хотите, вошедшая в моду человечность.

— *Жорж Садуль. «Всеобщая история кино»*

Я всегда старался не слишком репетировать, чтобы не было ощущения механистичности, особенно в сценах движения. Замедленную съемку использовал только для автомобилей, паровозов, но никогда при съемке людей, чтобы не утерять атмосферу реальности происходящего. Я всегда стремился быть максимальным реалистом, мне не удавалось снять комедию, если ее интрига была связана с невероятным.

— *Бастер Китон. Из интервью журналу «Cahiers du cinéma». 1962*

4 октября Бастеру Китону исполнилось сто лет. Рождение великого кинокомика почти совпадает с рождением кино, поэтому обе круглые даты расположены символически близко. В этом году Китону была посвящена специальная секция на юбилейной конференции Американского Общества Киноисследований. К двойному празднику приурочена и его двухмесячная ретроспектива, только что открывшаяся в лондонском National Film Theatre.

Настоящее имя Китона — Джозеф Фрэнсис. По одной из версий, кличку «Бастер», что означает «сногшибательный», он получил из уст самого Гарри Гудини. Великий маг, славившийся умением прыгать с небоскребов и без ущерба для здоровья проходить сквозь стены, увидел, как шестимесячный младенец Китон грохнулся с верхушки бутафорской лестницы, остался жив и даже не заплакал. Трех лет от роду Китон впервые вышел на сцену вместе с родителями — силовыми акробатами. В этой связи биографы исправно пересказывают еще одну легенду. Однажды отец, не рассчитав траекторию кульбита, подбросил сына слишком высоко.

Китон сильно ушибся, но его сведенное болью лицо показалось публике бесстрастным и вызвало шквал аплодисментов. «Одни играют на том, что доверительно обращаются со зрителями, — заключил впоследствии Китон. — Публика смеется вместе с ними, а в моем случае зрители смеялись надо мной».

В историю кино Бастер Китон вошел как неулыбчивый клоун. Во Франции его называли «Малек», анаграммой от слова «calme» — «спокойный». Впервые появившись на экране в 1917 году, три года спустя он уже подписал контракт, в котором обязался никогда не улыбаться публично. Поводов для смеха у него, правда, было немного — Китон прожил трудную и невеселую жизнь. С самого детства он скитался с родителями по бродячим циркам, потом работал на подхвате в фильмах своего дядюшки Роско «Толстяка» Арбакля. В 1921 году, едва добившись известности, неудачно женился на свояченице собственного продюсера. Жена оказалась стервой, упрятала его в сумасшедший дом и отсудила почти все деньги. Его обманывали компаньоны и терзали кредиторы, его ранние фильмы бесследно пропали, распроданные за бесценок тупоумными продюсерами. С приходом звукового кино Китона забыли. Целых двадцать лет он вяло боролся с алкоголизмом, подрабатывал в киноэпизодах и из декорации своего самого знаменитого фильма *Генерал* соорудил у себя в комнате гигантскую машину для колки орехов... Остаток жизни он прожил на доходы от *Истории Бастера Китона* — пустышкой киноинсценировки собственной биографии. Он умер на пороге возвращения — через полгода после того, как публика Венецианского фестиваля устроила ему самую долгую овацию в истории кино, а Самюэль Беккет специально для него сочинил сценарий с лаконичным названием *Фильм*.

В учебниках кино Китона принято сравнивать с его знаменитыми современниками и конкурентами — Чаплином и Ллойдом. На магическом олимпе седьмого искусства он стоит рука об руку с Гретой Гарбо, так же, как и он, редко улыбавшейся с экрана и так же осенявшей жанровые сюжеты маской нездешнего присутствия. Лица богов невосстановимы по памяти. В обыденном понимании черты Китона и Гарбо словно бы стерты, невыразительны и оживают только в мерцании волшебного фонаря. В отличие от Ллойда и Чаплина, оставшихся в иконографии XX века в том числе благодаря точно найденным аксессуарам грима и костюма, Китон так и не остановился на каком-то одном облике. Он появлялся то с усами, то с локонами до плеч, то в экзотических одеяниях, то в цивильной тройке. Ллойд ни при каких обстоятельствах не расставался с очками, Чаплин — с потешной тросточкой. В *Трех эпохах* Китон менял гардероб каменного века на римскую тогу и на современный пиджачок, в *Генерале* щеголял пышным галстуком-бантом времен Конфедерации, а в *Навигаторе* играл свою лучшую сцену и вовсе запаковавшись в водолазный скафандр. Неизменным оставалось только лицо — чуть приподнятые брови и внимательные глаза сомнамбулы.





Гарольд Ллойд прославился в образе растяпистого и наглого янки, весело преодолевающего ложные обстоятельства и предрассудки. Чаплин был печальным бродяжкой, равно страдающим от людской глупости и собственных иллюзий. Китон жил в мире вещей и стихий. Вернее — не жил вне стихий и вещей. Неотменимой составляющей характеров Ллойда и Чаплина была и остается та легкость, с которой мы можем представить их судьбы до и после разыгранной в фильме истории. Персонаж Китона не имел прошлого и будущего, он существовал только в настоящем и только в кино — искусстве настоящего. Столь необходимые Ллойд и Чаплину любовные истории у него отходили на второй план. В его фильмах было мало женщин, а дежурные сюжеты ранней комической — женитьба, погоня, находка или спасение — не имели ни начала, ни выраженной цели, но целиком растворялись в рафинированной пантомиме человека и окружающих его предметов. Ллойд часто использовал стулья и автомобили не по назначению, Чаплин не раз заставлял публику грустить или смеяться, показывая бунт вещного мира, но только Китон до конца воплотил главное свойство кино оживлять неодушевленную реальность, отыскивая в ней то, что Антонен Арто назвал «отношениями материи с породившим ее духом».

Один из лучших фильмов Китона *Генерал* не случайно называют первой и последней эпической кинокомедией. Эпос был не по силам ни социальному юмору Ллойда, ни гениальной сентиментальности Чаплина. Только Китон мог придумать и сыграть историю о машинисте, одинаково влюбленном в юную красавицу и собственный паровоз и совершающем каскад головокружительных подвигов после того, как враги угнали его паровоз вместе с невестой. Похожий треугольник чувств есть и в *Навигаторе*, только вместо паровоза там фигурировал корабль, а вместо гражданской войны — бушующее море. В *Шерлоке-младшем* Китон играл кинемеханика, отчаявшегося найти ответное чувство в реальности, а потому запросто путешествующего внутри киноленты. В короткометражке *Полиция*, стремясь завоевать сердце неуступчивой леди, он обзаводился неуклюжим мебельным фургоном и в конце концов попадал от него в полную зависимость.

Хотя маска Китона восходит к великому Лунному Пьеро XIX века Гаспару Батисту Дебюро, его дар мог ожить только в кинематографе. Избирая в *Генерале* объектом поклонения паровоз, Китон едва ли задумывался, что повторяет любовное послание, уже написанное братьями Люмьер. Бастер Китон родился сто лет назад. Всего за два месяца до *Прибытия поезда*...

«Ъ». 1995. 7 октября. Статья написана к столетию со дня рождения Бастера Китона и опубликована под названием «Лунный Пьеро великого немого».

ПОЕЗД «ЖЕЛАНИЕ»

В самой идее кино всегда было нечто религиозное. Истории «Десятой музы» похожи на Ветхий Завет — они неизменно описывают период «от творения». Работы кинотеоретиков напоминают труды отцов церкви, биографии «звезд» — жития святых. Простодушные американцы наладили даже выпуск крохотных псалтырей-киноцитатников. Откроешь такой — и вспоминай на здоровье, что сказал Хэмфри Богарт в финале *Касабланки*. И какими словами Ретт Батлер объяснялся в любви Скарлетт О'Хара (при этом интересно, что «Унесенные ветром» в литературном оригинале Маргарет Митчелл в счет как бы не идут, поскольку принадлежат другой конфессии).

Едва ли несолидные братья Люмьер, расценившие свое техническое изобретение в русле позитивно-реалистических стремлений гуманного XIX столетия, догадывались, какого всесильного обманщика они подарили человечеству. Век машин, открытый и наивной веры в прогресс не нуждался в мистике. В XIX веке Шлиман раскопал мифическую Трою, Ренан объяснил историческое происхождение Иисуса, а Дарвин доказал родство человека и обезьяны. Кино — «движущаяся фотография» — призвано было запечатлеть мир без тайны, объективную реальность, исчерпанную собственной внешностью. Оно и не претендовало стать искусством — оно всего лишь объявляло истинным то, что и без того видно.

По слухам, в XIX веке в Англии работала особая лаборатория, в строжайших условиях повторявшая опыты средневековых алхимиков по добыче «философского камня» и превращению железа в золото. Эксперименты велись тщательно, но ни к чему не привели, потому что экспериментаторы сознательно отказывались от заклинаний и каббалистических отсылок. С кино произошло нечто похожее («Оно возвышает материю и показывает нам ее в глубокой духовности, в ее отношениях с духом, который ее породил», — напишет впоследствии Антонен Арто); будучи абсолютно нейтральным медиумом, оно особенно изощренно обнаружило невозможность жизни без коллективной каббалы, загадки и мистики.

С этой точки зрения, кино изобрели, конечно, не Люмьеры, его изобрел Жорж Мельес. Он показывал путешествие на Луну, завоевание Северного полюса, вращение Земли и чихающее Солнце. После того, как на гаванском рейде взорвался американский крейсер «Мэн», он пригласил почтенную публику на морское дно — своими глазами полюбоваться на останки погибшего корабля, тщательно сымитированные в киноателье и снятые через стекло громадного аквариума. В этой невинной на первый взгляд подстановке сосредоточена сама сущность «седьмого

искусства», медленно, но верно стирающего грани между реальностью и выдумкой. Злополучный «Мэн» погиб на самом деле, но его кинокопия была рукотворной — обман, повторим, невелик, от перестановки слагаемых сумма и впрямь не меняется. Стоит, однако, помнить, что слагаемые здесь — вымысел и жизнь.

После того, как Мельес, приглашенный английским королевским двором запечатлеть на пленку коронацию Эдуарда VII, предпочел имитировать ее в собственной студии и показал зрителям за неделю до коронации настоящей, все окончательно стало на свои места. Это, в свою очередь, может быть легендой, одним из анекдотов, которыми так изобилует ранняя киноистория, но и легенды, и анекдоты слишком похожи на правду. Хотя бы потому, что кино, нашедшее благодарного зрителя в жителях стремительно расширяющейся городской слободы, впервые поставило вопрос о неопосредованном подражании жизни экрану. По театральному преданию, некий зритель однажды во время спектакля убил сценического злодея и был похоронен с ним под камнем с надписью «Лучший зритель и лучший артист». Случай и впрямь заслуживает увековечивания — в театре такое случалось нечасто. Прочтя «Преступление и наказание», вряд ли кто-нибудь соберется пойти и убить богатую старушку — традиционные искусства с их апелляцией к абстрактному суждению не предусматривают моментальной реакции и немедленного жизнетворчества. Социология начала века зафиксировала массовый рост преступлений, совершенных по образу и подобию экранных. Поглядев *Зигомара* или *Жюдекса*, криминалы шли «на дело» во всеоружии только что увиденного.

Оставим в стороне вопрос о том, почему экранное зло всегда привлекательнее добродетели. Родившись как «копия реальности», кино моментально превратилось в самостоятельную реальность, а потом и превзошло оригинал. Известно, что еще Люмьеры часто предпринимали рекламный трюк: посылали оператора с пустой камерой на парижские бульвары. Увидев направленный в свою сторону кинообъектив, гуляющая публика спешила в кинотеатры в надежде увидеть себя на экране. Этого не случалось, однако трюк срабатывал и в дальнейшем. Летописцы вестернов донесли до нас историю бандита Генри Старра, по выходе из тюрьмы узнавшего, что многие его бывшие подельники промышляют участием в киномассовках. Ревнивый налетчик основал собственную фирму, принялся снимать фильмы о своей жизни, но вскоре расплевался с партнерами, вернулся к старому ремеслу и был убит во время банковского налета. Годы спустя Серджо Леоне встретился с автором документальной повести, по мотивам которой собирался ставить *Однажды в Америке*. Во время встречи режиссер спросил: «Что побудило вас написать эту автобиографическую книгу?» «Только одно, — ответил бывший гангстер. — Желание стереть сусальную позолоту, которой Голливуд замарал нашу суровую профессию». «После этого, — подытожил Леоне, — мне стало наконец-то ясно, почему вся книга буквально соткана из штампов американского гангстерского кино».

В промежутке между этими событиями лежит целая история. Самоубийства поклонниц на могиле Рудольфа Валентино, фан-клубы Джеймса Дина и спичка в зубах, которую до сих пор грызут постаревшие советские шестидесятники, посмотревшие *Пепел и алмаз*. Трагедия американских текстильщиков, потерявших сбыт мужского нательного белья после того, как Кларк Гейбл продемонстрировал отсутствие майки под рубашкой, и их триумф после того, как Марлон Брандо появился в *Трамвае «Желание»* в разодранной майке. Удар по квалификации американских парикмахеров, в течение пятнадцати лет звездной карьеры Дины Дурбин причесывавших женщин от шестнадцати до шестидесяти в стиле «а ля Дурбин», и восстание неосторожно посмотревших *Броненосец «Потемкин»* матросов голландского крейсера «Семь провинций». Ночные беседы «вождя народов» со своим экранным двойником Геловани; беседы, в ходе которых «лучший друг советских кинематографистов» поучал своего альтер эго, как должен вести себя на экране товарищ Сталин, и авторитетное заключение американских социопсихологов, согласно которому во времена своего президентства Рональд Рейган доигрывал некогда не доставшиеся ему роли. Настырный маньяк, преследовавший Джоди Фостер по следам Роберта Де Ниро в *Таксисте*, и безымянный французский инженер, семнадцать раз посмотревший *Рэмбо-2* и сгинувший в джунглях Индокитая по следам полюбившегося героя. Красноармейский взвод, залегший под огнем врага в ожидании, когда наши танки перепрыгнут овраг или мост, как в *Парне из нашего города*, и гонконгские тинэйджеры, несмотря на жару поголовно переодевшиеся в длинные черные плащи после того, как в таком плаще появился на экране их кумир Чоу Юнг Фат...

На этом фоне категория культового фильма, которому, собственно говоря, посвящена эта статья, выглядит известного рода сектантством. Хотя бы потому, что если попытаться вывести общее определение «культа», в него попадут фильмы, так или иначе предлагающие «отдельно» стиль жизни, модель поведения и набор установок.

Почти в каждой западной видеотеке есть специальная полка «cult movies» — культового кино. На наш слух это ассоциируется с известным периодом советской истории и вызывает главным образом к негативному опыту поколений. А на Западе — вводит завершающую координату в бытование фильма, перепрыгнувшего с целлулоидного оригинала в пластмассовый гробик видеокассеты и доступного таким образом индивидуальному потреблению.

Культ, впрочем, редко бывает достоянием одиночек. Он требует демиурга, жречества и паствы. Прежде чем успокоиться в тесноте кассеты и компакт, фильм жил в просторах коллективной зрительской души, в почти храмовой темноте кинозала. Фильм учил жизни и в конце концов был более реален, чем сама

реальность. Культовый фильм предусматривает, выражаясь раннеперестроечным новоязом, «неформальное объединение по интересам», коллективное поклонение и, как это почти всегда происходит в субкультурной среде, — альтернативу принятому стилю, поведению и установкам.

Именно поэтому понятие «кинокульт» растяжимо во времени. К нему вполне можно отнести фильмы того же Мельеса, боготворимого французскими сюрреалистами, или комедии братьев Маркс, возведенных в культ европейскими интеллектуалами 30-х. По-настоящему культовое кино сложилось все-таки в 50-е годы, в смутные времена новейшей истории, когда субкультурная групповщина обрела характер общественной фронды и выраженного противостояния истеблишменту. Культовый фильм как бы прорывается сквозь экранное полотно — не случайно эталонным «калт муви» до сих пор считается *Rocky Horror Picture Show* — постхипповская фантазия англичанина Джима Шармена, сделанная в 1975 году с явным учетом находок «открытого» театра и хэппенинга. Парочка стандартных обывателей попадает в таинственный дом, полный обитателей трансильванских легенд, макабрических шоуменов и роковых транссексуалов. Полторачасовой опыт музыкально-абсурдистского общения навязывается и зрителям. И по сей день *Рокки Хоррор* остается главным событием любого студенческого Хэллоуина — веселого карнавала нечисти. Зрители хором скандируют реплики из фильма, раскрашенные черти отплясывают с публикой, попутно обливая ее водой и обсыпая пудрой. Парики и аксессуары к просмотру, а также видеокассеты с записью шоу можно купить в любой маскарадной лавке.

Эволюция *Рокки Хоррор* от содержательного беспредела времен «цветочной революции» к атрибуту массового гуляния объясняет многое. Культовый фильм не останавливается во времени. Он живет в меняющемся культурном контексте и, в свою очередь, меняется вместе с культурой, ее приоритетами и ценностями. И наоборот — каждая культурная среда реанимирует прошлое, классическое или маргинальное кино, отыскивая в нем руководство к сегодняшнему действию. В первом случае на ум приходит легендарный *Беспечный ездок*, за копейки снятый приятелями-тусовщиками Деннисом Хоппером и Питером Фондой и в преддверии романтической утопии 1968 года «объехавший» весь мир. Психоделическое goad-movie воспитало целое поколение, однако через генерацию вернулось уже в совершенно ином качестве. В тотально политкорректной современной ситуации Деннис Хоппер, навсегда обреченный галлюциногенным дионисиям своего экранного имиджа, прочно утвердился в образе всеамериканского злодея. После того как Дэвид Линч пригласил его на роль беспросветного мерзавца в *Синем бархате*, Хоппер нашел свою нишу: ублюдки, маньяки, насильники и убийцы в его исполнении появляются чуть ли не в каждом втором американском фильме — от *Скорости* до *Водного мира*.

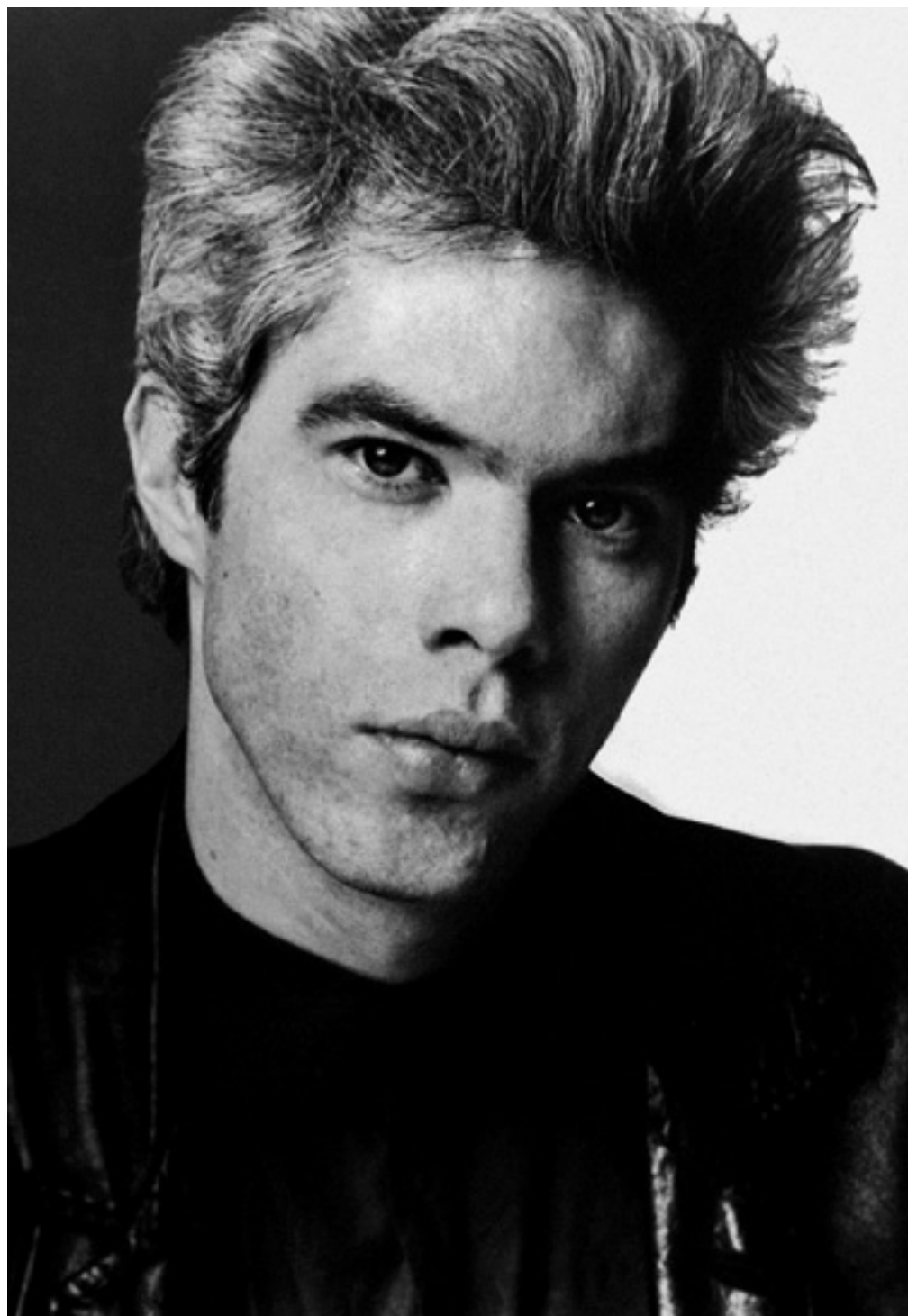
С другой стороны, прочное место в ряду «калт классики» заняли фильмы Тода Броунинга — одного из самых странных режиссеров Голливуда 30-х годов.

И непонятно, откуда что взялось. То ли броуниговский *Дракула* со знаменитым Белой Лугоши предвосхитил культовую репутацию *Уродов*. То ли *Уроды* с участием целой труппы лилипутов, дебилов и человеческих обрубков осенили славу аристократа-убийцы. Зато очевидно, что немеркнувший культ *Стирательной головки* Дэвида Линча перекликается с броуниговской апологией уродства.

Культ творится из мифа и возвращается в миф. Сейчас уже очевидно, что ни знаменитый *Дикарь* с Марлоном Брандо в кожанке отвязного рокера, ни *Бунтовщик без причины* с падшим ангелом Джеймсом Дином не были тем отчаянным вызовом системе, который спровоцировали в реальности. Скорее наоборот — на сегодняшний взгляд, они больше напоминают истории воспитания чувств подрастающего поколения и больше зовут к социальному миру, чем к непримиримому конфликту поколений. Сегодня едва ли удастся возвести в культ *2001: Космическую одиссею* Стэнли Кубрика лишь на том основании, что ее футурологические интерьеры и танцевальные движения камеры ассоциировались с видениями психоделического «прихода». И режиссер Илай Кросс из культового даже у нас *Трюкача* Ричарда Раша едва ли поразит кого-нибудь своим эстетизированным цинизмом.

Европа всегда творила культ из американского «экшн». И сегодня в фаворе людоедский юмор Тарантино или фильмы певца ночного безумия Феррары. Что же касается Америки — бесспорной колыбели культового кино, — ее авторитеты на глазах глупеют. Повышается спрос на «би-традиции», из запасников извлекаются неведомые шедевры анонимного кича. С легкой руки того же Тарантино в звуковой ряд все чаще врывается дребезжащий звук второсортных поп-шлягеров, а в изображение — брутальная стилистика поточных гонконгских боевиков. Едва закончив *Эда Вуда* — кинобиографию «самого плохого режиссера всех времен и народов», Тим Бертон тут же приступил к съемкам фильма в эстетике своего героя. Популярный телеканал «Comedy Central» ежевечерне транслирует программу «MST-3000», где специально подсаженные в кадр персонажи тупо комментируют копеечные «фантазии» и псевдоисторические суперколоссы 50–60-х. В моде по обе стороны океана гонконгское кино, рожденное на перекрестке культур и обращающееся с чужими традициями так же легко, как его герои обходятся со своим многозарядным арсеналом. И непонятно, чего здесь больше — умиления Запада перед Диким Востоком или обратной колонизации Востоком одряхлевшего Запада.

По культовым фильмам вполне можно изучать послевоенную историю. И если так — в год своего столетия «Десятая муза» изрядно опростилась. Вместе с тем, именно в понятии «кинокульта», а может быть, уже и только в нем, сохраняется слабеющая способность кино творить коллективную иллюзию.



JIM JARMUSCH, COOL...

Джим Джармуш родился в Экроне, штат Огайо. Тем, кто не бывал на американском Среднем Западе, это ни о чем не скажет. Те, кто был, вспомнят эталонную глубинку, где в иных городках церквей больше, чем телефонных будок, и где, по утверждению столичных снобов, царит такая непроходимая скука, что слышно, как в полях совокупаются кролики.

Джима Джармуша иногда называют «Фрэнком Капрой тусовки». В свое время Капра прославился тем, что окутал «одноэтажную» Америку вуалью волшебной сказки. В прошлом джазмен и параллельщик, Джармуш снимает по всему миру, но в Луизиане, Теннесси, Нью-Йорке, Риме, Париже и Хельсинки он все равно снимает одно большое Огайо с его необъятной тоской и переходными скоростями. Богема нижнего Вест-Сайда; та, что обувает грубые ботинки, вычурно прикуривает от зажигалок «Zipro», слушает Тома Уэйтса и Джона Лури, а сами Уэйтс и Лури у Джармуша поразительно напоминают провинциалов и их простые оттяжки: попить пивка, расписать «пульку»... Или, скажем, взять да и махнуть на край света! К центру земли!! К тетушке в Кливленд!!! Кливленд, конечно, расположен в Огайо. В 1984 году, когда на остатках подаренной Вимом Вендерсом пленки Джармуш снимал там *Stranger Than Paradise*, в городе жили 540 000 человек и работало метро. Туда и поехали два натурализованных венгра, один из которых что-то не договорил своей троюродной сестренке. Что не договорил? Почему венгры? А почему Кливленд? *Stranger Than Paradise* звучит как «страннее рая», но «stranger» по-английски еще и «чужак», «иностранец». Начало отрезано. Что предпочтительней — «рай» или «чужой»? Какая разница. Все дороги все равно ведут в Огайо. Потом у Джармуша появятся немцы, финны, французы, итальянцы. Перемещенные лица и ночные таксисты. Беглые бомжи и убийцы, не умеющие управляться с оружием. Пара очаровательных япошек приедет в Мемфис, Теннесси, поклониться праху Элвиса, но вместо святых мощей найдет только пыльный, засиженный мухами местечковый музейчик. Зато в ту же ночь призрак короля рок-н-ролла лично явится укорить брезгливую леди, пожалевшую сорок баксов на сувенир. Прихиппованная водила Корки отмахнется от голливудской карьеры, твердо зная, что лучшее в жизни — это работа автомеханика, а черный парень, поймав машину на ночном Бродвее, будет вынужден сам сесть за руль. Потому что немецкий клоун, не от хорошей жизни занявшийся извозом, путает стартер с тормозами, а Бруклин с Бронксом.

«Все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был грустен и растерян», — написал наш

Венедикт Ерофеев. Для того, чтобы до конца проникнуться смыслом этой великой фразы, надо быть либо бесстрашно пьющим русским писателем, либо «отвязанной» нью-йоркской богемой, которая не носит часов и никогда никуда не спешит. И знать, что чудо сбывается не там и не тогда, где и когда его ждут, а настоящее приключение это не то, что случилось, а то, что так и не произошло.

В Америке Джармуша связывают с проникновением андеграундного неореализма в большой кинопроцесс. Подпольщики редко обременяют себя профессиональными навыками, предпочитая «прямое» кино и культ друзей-звезд. Поздний ребенок парижской Синематеки и бывший клубный саксофонист, Джармуш так и не удосужился завершить кинообразование. По собственным словам, длинные планы-эпизоды, в которых критики усматривали сходство с метафизикой Брессона, он снимал лишь потому, что никогда не умел толком монтировать. И приятелей-музыкантов — от Джона Лури до Скримин Джей Хокинса — звал по привычке джаз-импровизатора.

И в жизни, и в кино у Джармуша действуют «крутые» мужики. «Крутизна», однако, в американском сленге имеет два взаимоисключающих эквивалента. Cool — ледяной, хладнокровный, невозмутимый. И hard boiled — горячий, подвижный, буквально — «сваренный вкрутую». Hard boiled, конечно, Тарантино, перенявший ироничную агностику Джармуша и переписавший в диалогах его неповторимую пластическую интонацию. Сам Джармуш cool. Настолько, что порой кажется, будто в жилах его героев течет не кровь, а заправка для столь любимых ими «Zippo» — смесь бензина с эфиром. На ощупь это очень холодно, но достаточно искорки чуда, и с матерыми — «все-под-контролем» — парнями затевается черт-те что и наперекосяк. Медленно и неправильно. И чем медленнее, тем неправильно. Как кругосветное путешествие из Гринвич-Виллидж в Огайо.

КАЖДЫЙ ОХОТНИК ЖЕЛАЕТ ЗНАТЬ...

Эффект Квентина Тарантино проще всего описать лексикой его собственных персонажей: «Ни с места! Лицом, такая мать, вниз! Это, мать-перемать, ограбление!!!!... Во Франции спросишь биг-мак, так хрен принесут. Надо, понимаешь, говорить «ле биг-мак»... А сейчас мы послушаем хорошую музыку! Настоящую музыку веселых 70-х!»

Налет кончился. Зрители и критики по обе стороны океана лежат плашмя и с замиранием сердца наблюдают, как одетый для убийства режиссер сгребает кинокассу...

Тарантино словоохотлив, любит позировать фотографам и питает слабость к треаккордному рок-н-роллу. На оскаровском подиуме он появился в узеньком черном галстуке — такие носят прифасонившиеся хулиганы. Его шуточки голливудская Академия встретила гробовой тишиной — каннского лауреата дома недолюбливают. *Бульварное чтиво* номинировалось по всем главным оскаровским категориям, но в результате получило только «утешительную» сценарную статуэтку. Амбициозный Тарантино, кажется, обиделся. Его тронная речь скорее смахивала на угрозу: о'кей, парни. Ваша взяла. Но мы еще встретимся!

В полнометражном кино Тарантино сделал десять фильмов. Два как режиссер. Остальные как сценарист. И один как сценарист-продюсер. В двух из десяти названий присутствует слово *killing* — убийство. Убивают у Тарантино разнообразно, изобретательно и быстро — пулей, десятком пуль, самурайским мечом, в машине, с гамбургером во рту или с книжкой на унитазе. В Европе за такое награждают культовой репутацией, в Америке проводят по классу маргинальных субкультур, что, в сущности, одно и то же. Но Тарантино не только культовая фигура и не только маргинал — самые главные кинонаграды маргиналам не достаются. Нечто похожее уже было с кутюрье «неоварварства» Дэвидом Линчем, возведшим свои полудетские мании в эстетический абсолютизм. Впрочем, сравнительно с Тарантино Линч выглядит как дедушка соц-арта рядом с подколотым уркой. На смену «Волшебнику Страны Оз» пришло криминальное чтиво, а обманчивая провинциальная идиллия отступила под натиском городской слободы с ее фольклором, байками и разборками, где каждый может воспользоваться истинно американским правом убить и быть убитым.

Уже названием своего кинодебюта Тарантино загадал загадку. *Reservoir Dogs* можно толковать как «псы взаперти», «собаки злые» или «помоечные». А то и «собаки с водочками». Секрет оказался куда проще. В околопремьерном интервью

режиссер поведал, что, перебрав множество профессий, он пристроился продавцом видеомagasина в пригороде Лос-Анджелеса. И тут же принялся навязывать клиентам свой любимый фильм *До свидания, дети* – *Au Revoir, Les Enfants* – Луи Маля. У косноязычного Тарантино французское «о`ревуар» неизменно звучало как «резервуар»... Правда это или нет, сказать трудно. Привлекают, как минимум, две вещи. Во-первых, великолепное презрение Тарантино к какому-либо смыслу. Во-вторых, то, что этот вертлявый детина с лицом олигофрена-переростка изрядно поднатерел в рафинированной европейской кинотрадиции. Первое же его кино, закрученное с такой бесноватой лихостью, будто режиссер в жизни не видал ничего, кроме бейсбола и мультиков, выдает внушительную насмотренность. Но эрудиция Тарантино особого рода. По собственному признанию, он проглотил огромное количество фильмов, однако всегда сознательно избегал читать кинопрессу. Годара, которого он считает своим главным учителем, Тарантино «открыл», ни сном, ни духом не ведая, что Годар мэтр, классик и вообще режиссер для понимания трудный. Уж очень здорово выглядела анилиновая кровь «безумного Пьеро», и автомобили *Уик-энда* переворачивались в кайф... (Это, впрочем, снова может быть враньем. Еще в 1987 году Тарантино снялся у Годара в *Короле Луле*).

Едва *Reservoir Dogs* вышли на экран, стало понятно, что размашистый пастиш на пост-панк, гонконгские боевики и элитарные европейские приколы открывает очередной тайм игры между Старым и Новым Светом. Кровь, льющаяся из колотых и стреляных ран тарантиновских «псов», по обилию, яркости и нелепости сравнима разве что с кровью, которую Годар любил пускать своим «маленьким солдатам». Годар, однако, был синефилом, от большого ума заплутавшим между экраном и жизнью. Тарантино же «видиот», на кокаиновом приходе перепутавший курок с кнопкой ускоренной перемотки. Каждым своим фильмом «новая волна» писала собственную историю кино. Для Тарантино эта история уже написана в популярных теле- и видеосправочниках, где все фильмы от Гриффита до Джона Ву причислены под четырехзвездочный рейтинг, а понятие «киноклассика» образуется от сочетания «классное кино». В той же мере равны и люди, время от времени забывающие, кто охотник, а кто дичь... Так по зову нео-неоварвара Десятая муза вновь явилась в мир – нюхнуть за компанию и показать охотнику, где сидит фазан. И напомнить, что фильм куда интереснее жизни. Хотя бы потому, что фильм, в отличие от жизни, можно взять напрокат. И прокрутить с любого места в любом направлении...

Чтобы мертвые оживали, и живые бацали твист под любимую музыку... Нон-стоп! Быстрее! Стоять! Ходить! Лежать! Это – ограбление!!!



ЭНДИ УОРХОЛ — ИЗОБРЕТАТЕЛЬ КИНЕМАТОГРАФА

В конце прошлого года, когда нью-йоркский Музей Уитни отмечал тридцатилетие со дня выхода знаменитого уорхоловского *Эмпайра...*, куратор музея Кэлли Энджел произвела локальную киноведческую сенсацию. Она обнаружила, что на пятом часу восьмичасового шедевра «абсолютного кино» в одном из окон мелькает отражение самого Уорхола. К открытию Энджел отнеслась спокойно. По ее собственным словам, никто прежде просто не досмотрел картину до этого места.

Живьем *Эмпайр...* вообще видели немногие. Однако знают о нем почти все. Это не тот случай, когда кино не существует въяве, но остается в описаниях, как было с первым вариантом *Голема* или навсегда затерянным короткометражным дебютом Орсона Уэллса. Радикальное творение Уорхола можно посмотреть, хотя делать это совсем не обязательно — содержание ленты, равной по времени продолжительности рабочего дня, полностью исчерпывается в названии. Статичная камера непрерывно снимает макушку Эмпайр Стэйт Билдинг, одного из старейших нью-йоркских небоскребов, однажды уже прославленного на экране. В старом *Кинг Конге* Шейсдака и Купера сюда забиралась гигантская обезьяна и, прижав к груди белокурую красотку, отмахивалась от самолетов американских ВВС.

Уорхол, к тому времени уже модный поп-художник, знал, на что шел при выборе объекта. Эмпайр известен не меньше, чем Кремль или Эйфелева башня. Просмотр фильма о нем вполне можно заменить равным по длительности разглядыванием открытки или видовой фотографии. Уорхол не случайно попросил ассистировавшего ему Йонаса Мекаса нацелить объектив 16-миллиметровой камеры на верхние этажи: из кадра сознательно изгонялось всякое движение и всякое действие. Предмет, тема и название сошлись в одной статичной картинке, обрекающей зрителя на чистую медитацию. Впрочем, доведя концепт до логического предела, режиссер избавил зрителя и от этого. Все, что можно было увидеть, содержалось в заголовке.

Столь стерильного эксперимента Уорхол больше не ставил. Окружающие *Эмпайр...*, *Сон*, *Стрижка* и *Еда* именовали, но не исчерпывали процедуру. Спать, стричь волосы и есть можно по-разному. Эмпайр Стэйт объективен, знаменит и единствен. Добавить к нему нечего.

Едва кино научилось говорить, оно заговорило о времени в формах пространства. Смена изображения означает, что прошло время — после Гриффита и Эйзенштейна такая фигура киноречи уже никого не смущала. У Уэллса, Феллини и Алена Рене время потекло не только линейно, но вперед, назад, вкривь, вкось, внутрь

и наружу. Уорхол сделал обратное. В его фильмах пространство сведено к фикции. Ничего не происходит, кроме реального течения времени. Часы фильма превращаются в часы отнятой у зрителя жизни.

Уорхоловские *Сон и Эмпайр...* стали знаменитыми сразу после премьеры. Американский авангард, переживший мощный послевоенный подъем, к началу 60-х изрядно выдохся. Потратившие массу сил на обретение независимости, режиссеры-экспериментаторы очутились в ситуации обыкновенного параллельного кино, зубастого и щедрого на манифесты, но в целом междусобойного. Богемные кино клубы либо повторяли зады европейской киномысли 20-х, либо занимались технологическим рукоделием. С появлением первых опытов Уорхола забрезжил выход изнутри, за счет онтологических свойств киноизображения. Авангардисты пришли в восторг и всерьез заговорили о рожденных в своем кругу шедеврах. Радикальный теоретик Грегори Бэтток сравнил окутанный туманом Эмпайр с лицом Греты Гарбо в *Анне Карениной*! Уорхол, не умевший самостоятельно перезарядить пленку, стал классиком киноавангарда.

Эстет Уорхол, конечно, не был авангардистом. То есть тем, кто атакует жизнь искусством, а потому бесконечно изыскивает в искусстве еще не освоенные им физиологические потенции. К началу 60-х их осталось не так уж много, поэтому кино все чаще и чаще стало использовать смерть как категорию самоописания. Одни, вслед за Базеном и французскими фильмологами, считали, что монтаж убивает живую реальность. Другие, как Пьер Паоло Пазолини, утверждали, что именно монтаж организует хаос событий и вносит в них последний смысл, подобно тому, как смерть осмысляет жизнь. Внешне Уорхол нашел самый подходящий ключ к воплощению киносмерти — механическое течение времени, неумолимый отсчет реальных секунд. Впоследствии Пазолини написал, что статика Уорхола меняет существо старого постулата: «то, что бессмысленно, — существует» на «то, что существует, — бессмысленно»². Он обронил эту фразу не без раздражения, однако сформулировал в ней самую суть акций Уорхола, показавшего на экране физический образ небытия и тут же подтвердившего визионерское очарование этого образа.

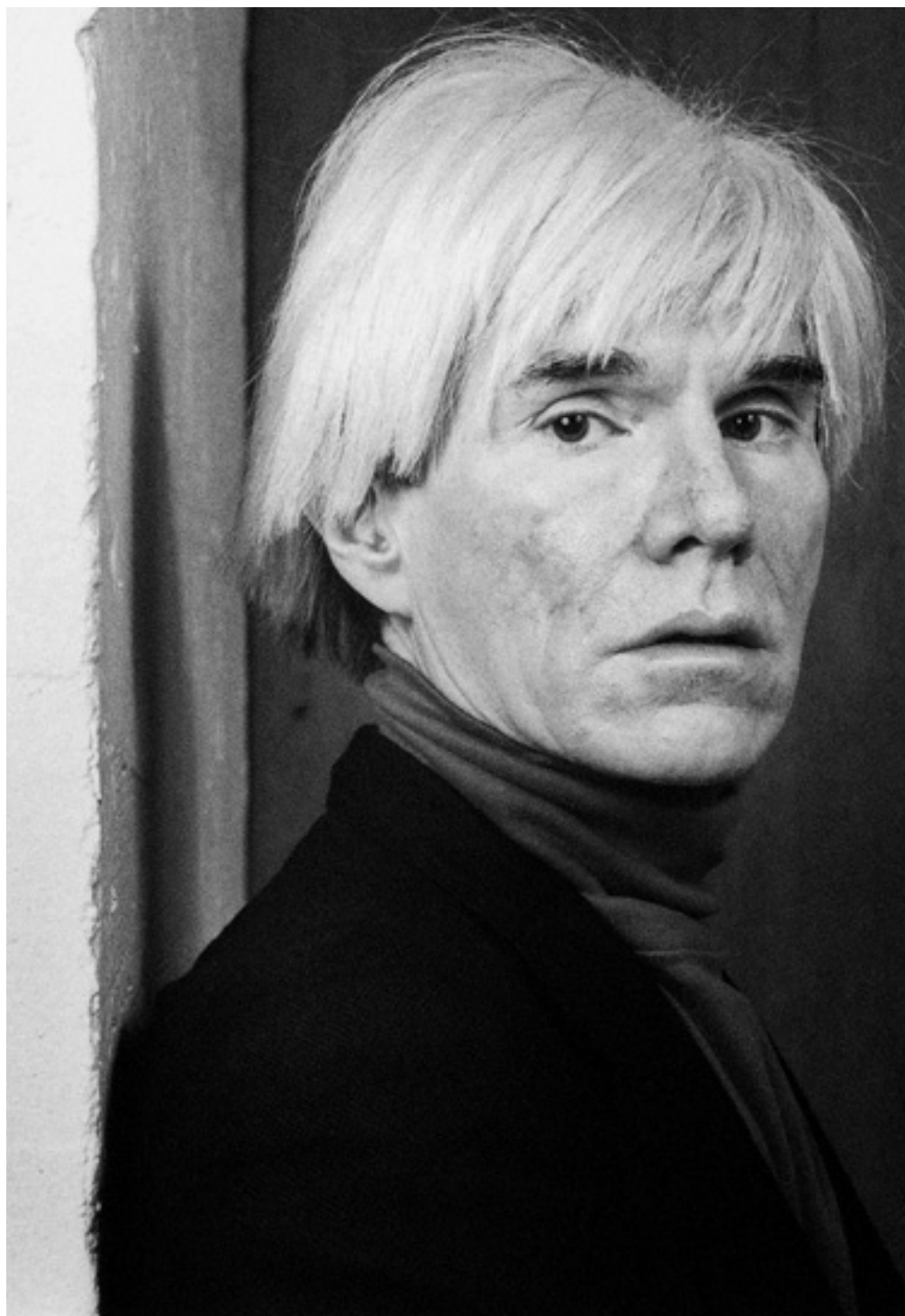
Величайший денди и величайший вуайер, Уорхол умудрился «подсмотреть» за временем, подчинить смерть сладострастному капризу. Он обожал подглядывать и подглядывал всегда: за спящими или жующими друзьями, за актером-трансвеститом Марио Монтесом, за собственными «фабричными девчонками» или якобы «случайными» парочками из Челси. Когда в долю вошел оператор и монтажер Пол Морисси и уорхоловские творения обрели более структурированную (и более коммерческую!) форму, по существу, мало что изменилось.

¹ Battcock G. Four Films by Andy Warhol. — The New American Cinema. A Critical Antology. N. Y., 1967, p. 236.

² Пазолини П. П. Смерть как смысл жизни. — Искусство кино, 1991, № 9, с. 163.



Энди Уорхол. Фот. Роберт Мэпплторп. 1983



В одном из первых «настоящих» фильмов *Мусор* Джо Даллесандро сыграл городского бродягу, наркота и импотента, целыми днями промышляющего очередную дозу. Какие-то буржуазки тащат его в кровать, какие-то безумцы пытаются излить ему душу, но герою требуется только одно. Уколоться и воплотить наяву ленивую уорхоловскую метафору: мир делится на тех, кто подглядывает, и на тех, за кем подглядывают. В финальном эпизоде инспектор социального страхования с «пацификом» в петлице казенного пиджака тянет из подружки героя все более и более интимные подробности. Вэлфер — пособие по безработице — достается в обмен на золотую тувельку (сам Уорхол начинал рисовальщиком обуви). Баш на баш. Утеха фетишиста за право бездельничать и подглядывать.

К *Дракуле* и *Франкенштейну* Уорхол приставил свою фамилию. Так уже было со знаменитыми клише Мэрилин Монро, Элвиса и доллара — автограф изготовителя утверждал ценность *ready made*. Нечто похожее делал в начале века Марсель Дюшан с его писсуарами и велосипедными ободами. Октавио Пас написал о нем: «Обесценивая произведение искусства как вещь, как предмет, он тем самым поднимает значение жеста, воли художника».³ Уорхол ничего не обесценивал и ничего не поднимал. Он не жестикулировал, а любовался. Его имя — не подпись автора, а сертификат коллекционера, ласково переносящего культурные экспонаты с одного этажа на другой, так что нет разницы между помидорами «Кэмпбелл» и кровью, затопляющей *Уорхол-Франкенштейна*. Не меньше кровезаменителя использовала в 50-е годы английская фирма «Хаммер», но «би»-маэстро Теренс Фишер, если и лил в кадре томатный суп, то никогда не показывал, из каких именно банок. И уж тем более не тиражировал изображения этих банок в технике шелкографии.

В *Уорхол-Дракуле* интеллигентный трансильванский граф пил кровь девиственницы только раз в тысячу лет. В остальное время он предавался любимым занятиям: чтению умных книг, смакованию искусства и путешествиям. Мускулистый пролетарий, цитируя Мао, Маркузе и Троцкого, одну за другой лишал невинности невест вампира и в конце концов четвертовал его самого. Разрубал на куски, как гидру мирового империализма. Дракула ужасно кричал, но умирал почти бескровно. В его жилах текла какая-то другая субстанция — темная и густая, похожая на фотохимикат или разжиженную киноплёнку. Ту самую, что узаконивает один из самых главных грехов искусства — подглядывание за домами, людьми и собственными маниями.

³ Пас О. Новая аналогия: Поэзия и технология. — Иностранная литература, 1991, № 1, с. 227.

КИНО НА ОЩУПЬ

Часть 1. Кино на ощупь

«Лупа кинематографа покажет на стене твою тень, с которой ты живешь, не замечая ее, и покажет тебе приключения и судьбу папиросы в твоей бесчувственной руке, и таинственную не наблюдаемую — жизнь всех вещей — твоих спутников, живущих с тобой» (Бела Балаш. «Видимый человек»).

Все новые технологии при их кажущейся апелляции к высокому уровню развития и самой цивилизации, и населяющих эту цивилизацию людей, на данном этапе своего существования возвращают человека во вполне варварское самочувствие. Не случайно лет пять назад в сфере аудиовизуальных искусств, особенно в сфере кинематографа, заговорили о новой школе неоварварства. Пошло это с Каннского фестиваля, на котором «Золотую пальмовую ветвь» получил Дэвид Линч. Недавно по нашему телевидению прошел его сериал *Твин Пикс*. Что это такое? Это кино, которое абсолютно реабилитирует прямое воздействие на зрителя, то есть агрессию. Естественно, агрессия встречается на всем протяжении кинематографа. Еще Бела Балаш разглядел в кинематографе «зрительную корреспонденцию непосредственно воплотившейся психики». И есть, например, замечательная книга Ноэля Берча, которая рассматривает всякие замаскированные формы агрессии на экране... Но теперь это все делается впрямую. Отчего это идет? Ответ очень прост. Смотрите: есть телевизор. Телевизор смотрит много народа. Следовательно, через него можно передавать информацию, нужную тем, кто способен ее оплатить. Соответственно, телевизор заполняется чем? Телевизор заполняется рекламой. Теми самыми commercials, теми самыми короткими быстрыми кусками, которые рекламируют ту или иную продукцию. Причем популярность их невероятна. Есть данные американского журнала «US News and World Report», где был плебисцит среди американцев. Какие-то интеллектуалы опрашивали людей с точки зрения, не надо ли запретить эти вставки? Причем, они ведь врываются в самые что ни на есть неподходящие места серьезного игрового фильма, который демонстрируется по телевизору. Больше того, любой уважающий себя продюсер всегда, когда делает монтаж фильма, озабочен тем, чтобы сделать специальную версию для телевидения, которая должна укладываться в определенное время — 2 часа плюс commercials: через каждые 15 минут 3-минутная вставка. Если ты сам не порезал свой фильм так, чтобы в нужный момент туда можно было вставить рекламу, тебе могут отрезать любую сцену. На это телевизионщики не смотрят. Я сам наблюдал: классический фильм Романа Поланского конца 60-х годов *Ребенок Розмари* шел по



очень приличному американскому каналу и, тем не менее, непрерывно перемежался commercials. Видимо, не было авторского монтажа для телевидения. И понятно, почему не было: потому что Поланский уже 15 лет как объявлен в Америке персоной нон грата, и ему нет туда въезда. В результате из картины чисто механическим образом были вырезаны важнейшие сцены, вошедшие во все антологии жанра, в котором сделана эта картина. В частности, знаменитая сцена в телефонной будке, классика саспенса, а ее просто не было, ее выкинули, потому что на это место пришелся commercials. Так вот, когда эти интеллектуалы затеяли плебисцит по поводу того, надо это или не надо, большинство — не подавляющее, но внятное большинство американских зрителей проголосовали за сохранение этих commercials. Потому что они оживляют зрелище и вполне формируют ту культуру взгляда на телевизор, к которой они привыкли.

И вот тут любопытная вещь. Делез пишет о том, что для кочевья очень важна тактильная коммуникация. Вспомните, что нам показывают по телевизору: «райское наслаждение», «сладкая парочка»... — ведь все эти commercials построены на осязательной эстетике. Предмет в них гораздо крупнее, красивее, привлекательнее и фактурно состоятельнее, нежели он есть на самом деле. Это делается макросъемкой, это делается отдельной обработкой пленки, вторичной, понимаете? И заметьте, что само вещество отрывается в этих кадрах от своего реального бытования,

потому что нормальному человеческому глазу не рассмотреть эту тягучую струю сгущенного молока, которой наполняются сникерсы или что там еще. Налицо самостоятельное «бытие материи» (Балаш). Но когда это снимается макрообъективом с резкой, форсированной цветовой гаммой, то мы оказываемся оторваны от реальной зрительной природы этого изображения, мы воспринимаем его глазами, но на ощупь.

Вот, слово произнесено: глазами, но на ощупь! Соответственно, такого рода эстетика все время на глазах у зрителя, она зрителя воспитывает. И когда зритель после этого смотрит традиционную кинокартину, снятую в 50–60–70-е годы, где соблюдается некая дистанция по отношению к объекту, то зритель этого просто не воспринимает. Зритель привык щупать глазами то, что ему показывают. И это прекрасно чувствуют американские режиссеры новейшего поколения. Среди них Дэвид Линч, человек необычайно талантливый и хорошо понимающий, что к чему. Он начинает снимать кино в эстетике рекламного клипа. Скажем, его картина, которая получила приз на Каннском фестивале, начинается с того, что экран еще на титрах заливают потоки пламени. Кажется, что это бушует какой-то вулкан, горн какой-то, доменная печь. Потом камера резко отъезжает, и выясняется, что это всего лишь пламя, вспыхнувшее на головке спички. И эта головка спички занимает весь 70-миллиметровый экран, тот, что у нас называется широкоформатным. Представляете, каков этот эффект?.. Вся Америка просто встала на уши, когда символ их независимой режиссуры, Мартин Скорсезе, сделал свой *Мыс страха*, который целиком был построен на этой совершенно дикой, галопирующей эстетике видеоклипа... И обратите внимание еще вот на что: в трех из пяти рекламных клипов действие, движение предмета осуществляется прямо по оси вашего зрения. То есть из глубины экрана на вас что-то резко наезжает, очень быстро... Это прием, известный еще с комиксов 30-х годов. То есть осуществляется прямая визуальная агрессия, которой вы ждете, и без которой вам скучно... Что происходит? Происходит то, что зритель начинает глазами уже не столько смотреть и расшифровывать визуальный код, сколько его ощупывать. Он привыкает к тому, что его бьют, его щипают с экрана, ему дают лизнуть. Из этого можно вывести и более любопытные, на мой взгляд, вещи. Эта мысль меня посетила, когда я, как нормальный обыватель, смотрел по телевизору эти ужасные события в октябре 1993-го в Москве. И когда потом показывали фильм, смонтированный из кусков телехроники, меня совершенно поразил сам способ съемки. Снималось изнутри действия. Ну например, один кадр родился, совершенно очевидно, так: влетает в какое-то помещение человек с автоматом, следом за ним вбегает человек с видеокамерой... Вспомните эти облетевшие весь мир кадры, которые мое воображение до сих пор потрясает, — кадры чилийского путча, когда убивают оператора. Когда человек снимает камерой группу военных, которые копошатся около бронетранспортера, после чего мы видим,



как офицер оборачивается, замечает снимающего и машет ему рукой: дескать, уходи. Человек продолжает снимать. Тогда офицер достает пистолет и стреляет, и мы видим выстрел, направленный в камеру. Камера падает, но каким-то чудом не разбивается, пленка сохраняется, ее достают, проявляют и т. д. Тот, чилийский, фрагмент был снят на очень большом расстоянии. Человек снимал через улицу, тайком. А здесь, в московских событиях, меня совершенно поразило: оператор идет в самую гущу. Потому что они, операторы, прекрасно понимают, чего хочет зритель. Зритель хочет сердцевины. Зритель привык к этому. Он уже не удовлетворится кадрами, снятыми общим планом. И это очень важно. Человек привыкает быть в середине, то есть там, где можно уже не просто смотреть, но соприсутствовать, а стало быть и щупать.

То же самое происходит со звуком. Возьмите, к примеру, *Юрский парк* Спилберга. Он меня поразили тем, что Спилберг добивается абсолютной осязаемости. Но не методами Линча, не визуальной атакой, а используя эффект долби-стерео. Сейчас в его студии суперсовременная звуковая аппаратура. И когда вы сидите в кинотеатре и видите на экране героя, который говорит: «О! Идет динозавр!» — и в этот момент, благодаря колоссальному разносу колонок у вас за спиной начинают приближаться шаги динозавра, и вы отсчитываете: вот он прошел 20-й ряд, 10-й, я сижу в 5-м, вот он проходит надо мной... и ко всему прочему вы при этом

слышите совершенно четко, как в правом углу кадра поет комар. Чистота сведения звука такова, что создается абсолютно достоверная, осязаемая акустическая среда. Осязаемый звук! Звук, который в кино существовал всегда на уровне языкового средства. Например, герой говорит героине: «Я ухожу от тебя!», хлопает дверью и уходит. В немом кино, чтобы показать, что герой действительно ушел, нужно было выходить следом за ним на улицу, показывать, как он садится в автомобиль, и показывать, как автомобиль отъезжает. С приходом звука все гораздо проще: героиню оставляют в комнате, но мы в фонограмме слышим, как за окном хлопает дверца автомобиля, автомобиль заводится и уезжает. Это красивый звуковой эффект, который рассказывает историю. Звук как средство повествования. Как выразительное средство и т. д., и т. д. А у Спилберга он существует как безусловность соприсутствия. То есть опять же как осязание фактуры зрелища, которое вам показывают. У Делеза кочевник, человек на земле *tabula rasa*, у которого нет устойчивых ориентиров, — он ощупывает, и мы сейчас тоже в нынешних зрелищах движемся на ощупь. Мне это не нравится, потому что это снимает самое главное — аналитическую природу экрана, абсолютно ликвидирует те достижения, которые есть словарь кинематографа и работа со зрительными образами.

Но если взять такой пример, безусловно, коммерчески неангажированного кино, как кино Сокурова, то мы сталкиваемся абсолютно с тем же самым. После *Спаси и сохрани* он начинает свою так называемую вторую манеру, которая начинается картиной *Круг второй*, потом идет картина *Камень*, а за ней *Тихие страницы*. Сокуров — художник, совершенно замороженный смертью. Символика смерти у него наиболее структурирована. И вот, когда он переходит через рубеж 90-х годов, он начинает работать в совершенно другой манере, и понятно почему. Понятно, что художник, который берется за некоторый предмет, если он настоящий художник, вынужден проживать этот предмет. Основа настоящего творчества, а не имитации — максимально полное проживание того, о чем ты говоришь. Как утверждал Шестов, настоящий писатель просто брезгует говорить о тех вещах, которых он сам не видел. Но коль скоро предметом твоего искусства является смерть, ты всякий раз обязан проживать смерть. А проживая смерть всякий раз, ты в конце концов перестаешь говорить на языке искусства, потому что, когда ты доходишь до определенного порога, наступает момент, когда уже не надо снимать кино. Если ты понял что-то про это, то, чтобы оставаться честным перед самим собой, тебе уже не надо показывать то, что ты понял, а надо замолчать и заняться каким-то более подобающим духовным промыслом. Но Сокуров выбирает очень любопытную стратегию. Он переводит все свои художественные рефлексии в плоскость текстуры фильма. Я много разговаривал с операторами Сокурова и выяснил, что они всерьез вкладывают в предполагаемый эффект картины вот эту тактильную коммуникацию. Изображения как такового, нормативного, на экране практически

нет. Они работают на грани фола в технологическом смысле. Они работают на каких-то засвеченных пленках, на предельном световом режиме, пробуют какие-то очень сложные, очень изощренные технологии, которые дают что-то туманное — расплывчатое, странное, невнятное изображение, где все не так. Где все не так, и не это хочется смотреть зрителю. Но он заставляет смотреть на это, втягивает в это серое пространство. Как сказал нынешний оператор Сокурова, Буров, на экране вообще ничего не должно быть видно. А только тени, скрипы и шорохи. То есть режиссер, показывая смерть, не описывает ее привычным языком кинематографа, а дает смерти говорить на своем языке, отдавая ей в жертву фильм. Фильм как физическое тело, физическую субстанцию. И поэтому, скажем, в *Камне* у него есть совершенно поразительный эпизод, когда герой, а мы по каким-то намекам понимаем, что это А. П. Чехов, садится на скамейку и сидит. И начинается бесконечно длинный, чисто сокуровский кадр, потому что он сгущает до осязания механическое время. Он показывает время как механическую субстанцию. Вот эти его бесконечно длинные планы — мы понимаем, что это то механическое время, в котором все смертны. Он показывает всех своих героев и все предметы, которые попадают в поле зрения его камеры, в ходе механического смертоносного времени. Нет ничего, есть только движение к концу. И вот этот герой так сидит-сидит-сидит, и вдруг мы видим, как его лицо начинает медленно тускнеть, уходить, заваливаться куда-то... вот... знаете, эффект фотографии, плохой фотографии, дагерротипа старого, то есть остаются какие-то детали фигуры человеческой на скамейке, а лицо просто заваливается куда-то в передержку. Оно заваливается в экран. И это совершенно потрясающе, потому что это бьет, минуя все известные, например, мне, слои художественного восприятия. Потому что мы видим, грубо говоря, входное отверстие смерти на самой пленке. Нам не просто сказали: этот человек умер; нам не показали акт смерти, как испокон веку водится в кинематографе, нет, мы просто видим, как человек сидит, а лицо просто исчезло. Мы видим черную дыру на месте этого лица. И мы поняли, что в фильм, в безусловность этого фильма, в осязаемую фактуру этого фильма, вошло некое безусловное осязаемое инобытие. Понимаете, чего он добивается, да? Он пытается добиться инобытия как осязаемости. Понимая, что его нельзя показать как зрелище, он, будучи кочевником на этой новой территории инобытия — она никем не расчерчена, оттуда никто не возвращался — он пытается понять ее на ощупь. Это пример в общем высокого отношения к экранному высказыванию, это пример того, что называется авторским кинематографом. И при этом в каком-то парадоксальном своем повороте культурологического сюжета авторский кинематограф сходится с общим — с как бы низовой пластиной... Из чего я делаю вывод, что, видимо, мы действительно сейчас находимся на пороге вступления на некую территорию, где нам предстоит некое кочевье. Хотя, исходя из собственной мировоззренческой модели, я склонен воспринимать то, что я говорил,

да и про Сокурова тоже, не как начало, а как конец. Когда человек слепнет, глохнет, лишается всех возможностей контактов с миром и воспринимает это уже на ощупь. А может быть, нет. Может быть, констатируя конец, мы переходим в новую ситуацию, которой я просто не знаю.

Часть 2. Сюжеты-мигранты

«Существует разница между двумя типами пространства. Пространство оседлых народов расчерчено стенами, границами и дорогами. Кочевники населяют гладкое пространство, метки которого сдвигаются вместе с трассой. Хотя маршрут кочевника может проходить по обычным дорогам, это не та дорога, которую знают оседлые народы. Та дорога делит замкнутое пространство, предоставляя каждому определенную часть этого пространства и обеспечивая связь частей. Маршрут кочевника — полная противоположность дороги: он делит людей (или животных) в открытом пространстве — неочерченном и несвязном.

Кочевник не то же самое, что мигрант. Мигрант — это беглец, покидающий местность, когда она исчерпала свои ресурсы. Кочевник никуда не бежит, не хочет бежать: он срастается с этим гладким пространством...

Так с неопишуемым звуком сдвигаются в пустыне песчаные плиты» (*Жиль Делез, Феликс Гваттари. «Трактат о номинадологии»*).

Самым любопытным рассуждением Делеза мне показалось, знаете что? Когда он проводит разницу между мигрантом и кочевником. «Кочевник не то же самое, что мигрант». Помните, да? — кочевник ходит по неразграфленному листу, оседлый человек движется по маршруту, а мигрант движется между некими точками. То есть с одной стороны существует очевидная разграфленность этого мира и очевидная его предельность, с другой стороны существует человек, который мигрирует в этих координатах. Скажем, миграция как таковая — это совершенно неотрефлексируемый нашей (советской) культурой европейский послевоенный опыт. Когда был даже специальный термин — перемещенное лицо. И скажем, один из самых любопытных киноавангардистов, который поднимал американский авангард европейским своим духом, Йонас Мекас, он всю жизнь называет себя перемещенным лицом. Человек, который оторвался от корней, человек, который вынужден мигрировать по миру. Понимаете? И здесь же мерцают очень актуальные для этих десятилетий темы. Потерянного Дома (на уровне мифологемы потерянного рая), Возвращения... мотив вечного возвращения... ко всем этим вещам... И, скажем, все творчество Вима Вендерса — оно именно об этом. О перемещенных лицах. О скитальцах. О мигрантах. О мигрантах внутри крайне обустроенной и вроде абсолютно комфортной для нормальной жизни системы... отсюда такая важная роль



личного экстремального опыта, отсюда такая важная роль жизненного эксцесса, прорыва...

В прошлый раз мы говорили о кочевниках. Которые выходят на абсолютно не разработанную, не расчерченную территорию (в данном случае территорию культуры) и разрабатывают этот фрагмент. По логике того идеологического механизма, что мы взяли на вооружение (а мы решили, что два способа существования культуры непрерывно наследуют друг другу), сейчас мы должны сделать следующий шаг и поговорить о тех, кто уже движется по расчерченной картографической плоскости культуры, мигрирует в ней. О мигрантах. При этом нам придется вернуться вспять. Ведь мы рассмотрели как кочевье процессы, протекающие в кинематографе в последние десять–пятнадцать лет — именно они сейчас наводят на мысль о неких новых территориях и если угодно даже некой *terra incognita*, по которой можно ходить только на ощупь. И на эти территории пока еще никто не мигрировал. Так что, если мы хотим говорить о мигрантах, нам надо вернуться на фазу назад.

Это очень странный период истории кино, условия возникновения которого складываются в конце 30-х — начале 40-х годов. И существует он, по моим подсчетам, где-то до начала 60-х. Я думал даже, что конец этого периода определить проще, чем его начало. Это период, связанный с жизнью в кино перемещенных лиц. *Displaced persons*.

Кинематограф всегда занимался расчерчиванием своих территорий. Нет, понятно, что кино, родившееся как медиум, как абсолютно нейтральное техническое изобретение, в самом начале ощупывало вокруг себя некое пространство, но этот период достаточно описан, и мы его опустим. Вслед за этим периодом начался процесс самоосуществления кинематографа, и вот он-то и сводился к тому, что кинематограф расчерчивал некие территории вокруг себя. И то, что мы называем сейчас всем корпусом языковых накоплений кинематографа, это по сути дела его попытка глобальной планировки пространства. Причем, кинематограф вырабатывает не просто новый язык коммуникации, но язык, чреватый созданием некоторого образа (почему мы и можем говорить о кино как об искусстве). Это случилось в середине 20-х годов; потом пришел звук, который окончательно статуировал кино в его художественных качествах, и в начало 30-х годов кино вступает уже как абсолютно состоятельный художественный медиум, который имеет в виду планировку существующего вокруг пространства и манипулирует своими языковыми конструктами в этой связи.

И наступает момент (видимо, неизбежный в развитии любого языка), когда язык становится самодостаточным, и когда уже не язык вступает в некую содержательную коммуникацию с реальностью, а сама реальность подчиняется законам того языка, на котором о ней говорят. Получается, что та самая языковая система кино — она в чем-то ограничивает художника, она ставит его в жесткие рамки киноязыка. Например: киноаппарат. До начала 40-х годов он был очень тяжелым и потому статичным. Соответственно, действительность снималась либо статичными фрагментами, либо плавным треввелингом, когда аппарат ставился на рельсы. И вот после войны возникает любопытное совпадение...

Я уже упоминал о знаменитой статье французского режиссера-теоретика Александра Астрюка, которая называется «Кинокамера вечное перо», где он пишет о том, что нельзя больше подчиняться сложившемуся словарю кино. Нельзя больше действовать в системе этих знаковых сигналов, которые упираются в три технических категории: монтаж, движение камеры и крупный план. Он говорит о том, что кино должно стать не словарем, а алфавитом. А кинокамера это как вечное перо, которым можно написать, одними и теми же буквами, и Критику чистого разума, и Поваренную книгу. Это просто возможность свободного самовыражения. И вот складывается момент.

Сороковые годы. Массовые миграции в европейских странах (люди бегут от фашизма), многие интеллектуалы уезжают за океан и работают там, оплодотворяя тем самым американскую культурную политику. С другой стороны, сразу после войны по праву победившего Америка начинает транслировать свой кинематограф в Европу. Происходит мощная интеграция культур, инспирированная этим мировым катаклизмом, начинается новое мироощущение. И возникает целая

категория людей, космополитов, которые в силу исторических обстоятельств оказались выброшены за территорию нормированного и вполне архитектурного европейского бытия, которые начинают мигрировать внутри культуры. Внутри языка кинематографа. И которые (примем это пока как гипотезу) относятся к кино совершенно иначе: как к способу субъективной фиксации реальности.

Происходит то, что в советском кинематографе и в постсоветском принадлежит вполне маргинальным фигурам — братьям Алейниковым. Происходит то, что я называю приватизацией кинематографа (не в политико-экономическом смысле, разумеется). Кино, одновременно с языковыми своими возможностями очень хорошо осознавшее свои социокультурные функции, в том числе и возможность глобального, интернационального мифотворчества, вновь становится частным делом.

С чего, собственно, оно и начиналось.

Вспомним, что начали снимать люди, которым в руки попал киноаппарат, братья Люмьер: прибытие поезда, выход рабочих с фабрики, кормление младенца. И любой из нас, попади нам в руки киноаппарат, начинает снимать не что-то значительное, он начинает снимать себя, своих знакомых, близких, друзей, собак, и т. д. То есть он пытается оставить свой взгляд и посмотреть на него со стороны. В этом, собственно, и есть изначальная магия кинематографа.

Как всякий узаконенный иероглифический язык, язык кинематографа был очень тоталитарен. Об этом уже написана куча литературы. Все деструктивные концепции кинематографа так или иначе проводят оппозицию между частным взглядом на жизнь — и общеобязательным взглядом на жизнь. И по историческому прецеденту мы знаем, что кино достигло своего наивысшего расцвета в 30-е годы, когда вся эта наработанная языковая потенция оказалась в основе мощной системы мифотворчества.

Люди же, которые приходят в 40-е годы, начинают фиксировать реальность как нечто незначительное и необязательное. Это происходит на всех уровнях. С одной стороны, в большом кино, которое генетически наследует традиции, в том числе и на уровне социальных проявлений, возникает итальянский неореализм, который возвращает кино к его физической реальности, к его документальной природе. С другой стороны — и это кардинально противоположное явление, хотя по сути дела выходящее из тех же корней, — это американский андеграунд 40-х годов, который весь, целиком, сделан перемещенными лицами.

Известно, что в основе американского андеграунда лежит два фактора. Во-первых, приезд Ганса Рихтера, знаменитого европейского авангардиста, который начал работать в 20-е годы, немца, который сбежал от Гитлера. В 40-е годы он подвизался в Нью-Йорке и то ли с голодухи, то ли от нечего делать читал лекции о киноавангарде в музее современного искусства. Эти лекции слушали будущие киты американского андеграунда: Майя Дерен, Амос Фогель, Йонас Мекас... Первое поколение

американских авангардистов целиком состояло из перемещенных лиц. Майя Дерен (ее настоящая фамилия Элеонора Древновская), которая совсем крохотной переехала с родителями из Киева в Америку, Йонас Мекас, литовец, который вместе со своим братом Адольфусом скитался по послевоенной Европе, сидел в лагерях для интернированных, потом перебрался в Америку и там увлекся кинематографом, и т. д. То есть вот эти перемещенные лица, которых помотало по разрушающейся системе ценностей, которые видели ужас и руины этой системы культуры, которые не могут быть новыми кочевниками, потому что они из Европы, и багаж культуры тянет их назад, — приезжают на новую, пустую землю обетованную, Америку, и начинают свой собственный опыт.

Второй факт: весь американский андеграунд родился благодаря изобретению «Болекса». «Болекс» — это мобильная 16-миллиметровая кинокамера. Простая в обращении, легкая в переноске. Точно так же, как появление импрессионизма связано с чьей-то догадкой паковать краски в тюбики с завинчивающейся крышечкой (вместо фарфоровых сосудов): стало можно выходить на пленер и ловить впечатление. То же произошло в кино в 40-е годы. Легкая портативная камера, с которой люди вышли на улицу и начали фиксировать свои впечатления.

Итак, подведем промежуточный итог: кино, родившись под знаком персонального высказывания, вскоре сопрягается с традицией изобразительного искусства. Трансформация, которая происходит с медиумом кинематографа в 30-е годы, в связи с его языковым самоосознанием, приводит к осуществлению его как абсолютно имперсонального: начиная от «иероглифического» языка, кончая его социо-культурной функцией. (Это не правило, потому что есть французское кино 30-х годов, где все гораздо сложнее, есть там *Гражданин Кейн* Орсона Уэллса, но как общее место этого этапа культуры по-моему это справедливо.) Кино существует как надчеловеческое высказывание, и когда оно разрушается, когда начинается миграция — человек возвращается в среду субъективного самоощущения. Он начинает фиксировать свой опыт перемещенного лица, мигранта как нечто абсолютное. Как нечто абсолютно сущее. Вот в этом, мне кажется, есть довольно любопытный феномен послевоенного кинематографа, с которого начинается целый новый этап в развитии кино.

Он завершается к середине 60-х годов, дойдя до своего высшего выражения, которое во всех учебниках по истории кино называется авторским кино. Бергман, Курасава, первые фильмы Андрея Тарковского, первые фильмы Феллини, первые фильмы Антониони... В сферу внимания кино попадают вещи, доселе ему не снившиеся: попадают, грубо говоря, экзистенциальные проблемы.

Этот этап заканчивается в начале 60-х годов. Почему? Опять интересное совпадение. В начале 60-х годов создаются последние картины, которые так или иначе занимаются развитием киноязыка. А именно: 8½ Феллини, одна из последних



картин, которая поделила кино на до и после. Фильм о том, как невозможно снять фильм, фильм, который являет собой многократно отраженную, многоступенчатую саморефлексию создателя фильма в фильме. *Персона* Бергмана, картина, где прежняя категория описания реальности внутри фильма как некой условности, существующей на некоторой дистанции, на уровне некоторой художественной конвенции, — переходит в категорию самописания. Я вам рассказывал о том эпизоде... в момент, когда Бергман показывает высшую фазу экзистенциального кризиса своих героинь, он рвет пленку внутри фильма. То есть плавится сама физическая основа фильма. Тем самым как бы говоря о конце, о том, что нужна какая-то иная коммуникация. И — дальше пошли новые кочевники. Которые занялись тактильной коммуникацией. Вот это конец. Для Бергмана как модерниста это финал. (И сейчас мы введем новую категорию, вы догадываетесь какую...) И есть еще третий фильм. Который в связи с тем что он сделан в системе параллельного американского кино, не очень учитывается, хотя фильм на самом деле очень важен. Это картина Энди Уорхола *Эмпайр Стейт Билдинг (Небоскреб)*. Вы знаете эту картину, где в течение шести часов камера статично фиксирует верхушку этого знаменитого нью-йоркского небоскреба. Мы привыкли, что в кино время существует в формах пространства. А здесь никаких манипуляций с пространством не происходит, остается физически сгущенное время в кадре. Не знаю, много ли

народу досмотрело этот фильм до конца... Но зритель физически ощущает отнятые у него шесть часов жизни. Получая взамен фильм, который вполне можно было бы заменить равным по времени разглядыванием фотографии. (Больше того: можно даже не смотреть на фотографию. Потому что если назвать ЭСБ, который известен не меньше чем Кремль или Эйфелева башня, или Зимний дворец, то в сознании любого мало-мальски просвещенного и географически ориентированного зрителя возникает этот образ.) То есть Уорхол ставит под сомнение сам медиум кинематографа. Таким образом происходит очень важная для будущего кино перестановка категорий. В данном случае категории смерти. Смерть в кино всегда была категорией описания чего-то дистанцированного. Уорхол же делает смерть категорией самоописания. Понимаете? Потому что шесть часов, отнятые у зрителя во время просмотра, необратимы. Снимается условность кинематографического времени, что, в свою очередь, восходит, опять-таки, к психологии мигранта, который свое личное время, не дистанцированное никакими художественными канонами, предлагает вам... Фильм-дневник — понятие, введенное Йонасом Мекасом... восходящий к кинокамере-вечному-перу. Это делает Уорхол. С другой стороны, только что мы с вами говорили о том, что Бергман, который опредмечивает физическое присутствие фильма как материи, ставит крест на этом этапе. Уорхол, делая, по сути, то же самое, наоборот, открывает новый этап. Почему? Потому что — и мы вводим вторую категорию, очень важную (хотя она, разумеется, абсолютно условна) — происходит смена модернистского проекта постмодернистским. Потому что Бергман, последовательный модернист (не по декларациям, а по принадлежности к определенному культурному этапу, который держит в сознании вертикальную картину мира и т. д.), понимает предельность эстетического высказывания. Он понимает, что «дальше — тишина». Дальше художественные средства уже бессильны. И автор, если он дошел до этой ступени познания, должен перейти к проповеди, или к собственному спасению, то есть к каким-то совершенно иным духовным категориям. Уорхол же, который мыслит мир уже совершенно горизонтально, мистифицирует эту грань. Он утверждает, что все абсолютно условно. Делая предельный образ смерти на экране, он в то же время (на уровне того, что фильм можно заменить чем угодно: открыткой или даже просто названием) показывает, что это все относительно. Вот путь мигранта внутри прежних координат. Он начинает путешествовать в них по другому маршруту.

Существует такой проект европейской режиссуры, очень влиятельный до недавнего времени, который возглавляет Вендерс. Вендерс начинает с того, чем кончается Бергман. Вот кажется, что Бергман рисует нам черный квадрат, и в его вертикальном измерении это действительно предел. Но что делает Вендерс?..

У Вендерса есть картина, которую хорошо знают наши зрители, она была в прокате и по телевизору шла, *Париж, Техас*. Вот в этом фильме герой начинает (правда,

за пределами сюжета) как герой Бергмана, как герой Антониони 50-х годов — начинает с концепции Великого Ухода. Так же, как героиня бергмановской *Персоны*, которая, осознав что-то, просто уходит в зону молчания. Сугубо модернистская категория: молчание, отказ. Он уходит и молчит. Но Вендерс начинает свой фильм с того момента, когда герой начинает свое возвращение (при том что если для модерниста, человека существующего в координационной системе, важно, от чего — к чему, то Вендерс решает это как совершенно приватное возвращение). У Бергмана в *Персоне*, помимо того что рвется пленка, есть знаменитый кадр, когда он делает методом комбинированной съемки двойной портрет. Мы видим на экране женское лицо (а весь фильм построен вокруг жизни двух героинь, одна из которых актриса, которая во время спектакля что-то поняв, замолчала, а вторая это медсестра, которая к ней приставлена во время ее санаторного лечения на уединенном острове, куда ее отправляют для поправки здоровья. И между этими женщинами разыгрывается некая экзистенциальная драма, потому что обе они по-своему несчастны, обе они пытаются вернуть друг друга к чему-то, что-то объяснить, но чем больше они объясняют, тем хуже им становится. Чем ближе люди приближаются друг к другу, тем больше ужас, кровоточащий в их душах. Так думает модернист Бергман. И вот рвется пленка, не в силах вынести этот груз ужаса и отчаяния, и в финале Бергман дает такой кадр, жуткий на самом деле): женское лицо, склеенное из двух половинок. Левая половина одной героини, правая другой. Это ужас на самом деле, глобальный онтологический ужас существования, что и есть в общем подоплека всех киновысказываний этого гениального режиссера. Теперь вспомним *Париж, Техас*. По сути дела Вендерс кульминационную сцену решает как абсолютную антитезу Бергмановской сцене. Вы помните: когда герой находит свою жену, с которой он в свое время расстался вследствие некоего бытийного кризиса... он находит ее в каком-то бардаке, в пип-кабинете, с односторонним зеркалом: он видит ее, а она видит только свое отражение, не видя его, и они беседуют. Вы помните, там тоже присутствует наложение лиц. Но с совершенно противоположным смыслом. Герой смотрит на нее, а видит себя. Смотрит на себя, а видит другого. То есть встреча, которая немыслима для героинь Бергмана (чем ближе люди, тем страшнее), здесь на холодной и бесстрастной поверхности зеркала происходит. Это действительно встреча людей, которые должны встретиться. Это момент объединения целого, на всех уровнях вендерсовских тем существующий. Берлин, разделенный на две части стеной, или ангел, спустившийся на землю и соединившийся с земной женщиной. Некая целостность... Ну, в той мере, в которой постмодернизм есть попытка собрать воедино разбитую модернизмом картину мира... Так вот к чему подводит нас Вендерс. Он подводит к тому, что встреча возможна, но встреча возможна в некоем третьем, нейтральном пространстве. Очевидно, что для Вендерса в данном случае этой нейтральной поверхностью

является поверхность самой культуры. Контакта душ уже быть не может, но возможна встреча двух отражений.

Я думаю, что это классическое для самоосознания культуры конца 60-х — начала 70-х вплоть до середины или даже конца 80-х годов явление, которое можно называть пост-авангардом, или транс-авангардом, постмодернизмом, универсализмом — как угодно — оно подготовлено психологией новых мигрантов. Которые переосознали кино с точки зрения его коммуникации с миром, которые реформировали языковую структуру экранного высказывания, и похоже, что в ситуациях, когда действительно происходит что-то содержательное и истинное, — все оказывается связано со всем. И начиная от такой вроде бы мелочи как язык кино, каких-то подвижек внутри него, вплоть до глобальных культурных проектов и сопутствующих исторических обстоятельств — все связано, все существует в некоем общем клубке, в клубке общего замысла и персонажей, действующих внутри этих событий...

Полный текст под названием «Так, с неопишмым звуком...» опубликован в «Митинном журнале» (1994, № 51; 1995, № 52; лит. запись О. Абрамович). Первая часть материала, печатавшаяся в «Киноведческих записках» (1995, № 25), воспроизводится в отредактированном Сергеем Добротворским варианте, с эпиграфом из Бела Балаша. Вторая часть — в варианте первоисточника, где эпиграфом для беседы послужила цитата из работы Жюль Делеза и Феликса Гваттари «Трактат о номадологии».

ТОСКА ПО ВЕЧНОЙ МОЛОДОСТИ

Слава Алена Делона совпала с рождением французской «новой волны». Однако разлившаяся без всяких правил волна аккуратно обогнула актера, предпочтя его совершенной красоте помятую физиономию Бельмондо или статистически-галльский абрис Жана-Клода Бриали. Для соотечественников Делон оказался слишком «правилен», зато его не случайно любили снимать итальянцы, с их неумирающей тягой к оперной классике и архитектурным пропорциям.

Прощаясь с неореализмом, Висконти пригласил Делона в *Рокко и его братья*, потом вписал в барочную пышность *Леопарда*. Антониони в *Затмении* противопоставил большеротое неправильное лицо Моника Витти безупречному лику Делона в роли Пьеро. Внешность Делона была слишком безукоризненной, чтобы быть живой. Оскар Уайльд писал в «Портрете Дориана Грея»: «Красота, подлинная красота, исчезает там, где появляется одухотворенность. Высокоразвитый интеллект уже сам по себе некоторая аномалия, он нарушает гармонию лица». Ничто не нарушало гармонию лица Делона. Он был чистой формой, которую можно было наполнить чем угодно. Со временем из «красавчика» легко сделали интеллектуального актера — его собственный интеллект в превращении не участвовал. Красота казалась почти эталонной. В разговорный обиход вошло выражение: «Красив, как Делон», что, конечно же, подразумевало рифму «Делон — Аполлон». По существу он был человеком без лица, хотя именно благодаря лицу превратился в миф.

Известность Делону принесли роли людей, способных на убийство между делом, без рефлексий и сомнений, как в клемановском *На ярком солнце*, где Делон сыграл талантливую плебей, легко шагающего через кровь. Позднее Висконти неслучайно хотел снимать его в экранизации «Постороннего» Альбера Камю — в амплуа «постороннего» Делон преуспел быстро и органично. «Солнце виновато, — так писал Камю, определяя мотивы своего героя, — слишком яркое солнце». Вместо Делона в *Постороннем* сыграл Марчелло Мاستроянни, alter ego ведущих европейских киноавторов — и проиграл, оказавшись слишком теплым, слишком живым и чувствующим. Не посторонним, а участником. Делон не мог быть ничьим alter ego, как будто, несмотря на обжигающее солнце, его внутренняя температура оставалась ниже нуля. Нельзя было даже назвать его киногоеничным — камера столь же влюблялась в его черты, сколь и брезгливо отстранялась от них. Лицо Делона, лишенное метаморфоз жизни, утомляло глаз, просилось на рекламный постер, на журнальную обложку, в пантеон массовой мифологии.

Как и уайльдовскому герою, Делону была страшна старость. Долгие годы казалось, что время не ревнует Делона, не трогает совершенство его черт. Что он, подобно Дориану, становится все прекрасней. Средний возраст и срединный период

Ален Делон в фильме *Самурай*. Реж. Жан-Пьер Мельвил. 1967



творчества обозначились чередой коммерческих упражнений, где он часто выступал как продюсер, сбросив наконец ярмо интеллектуального актера. Делон 70-х — «самурай» большого города. Шляпа, надвинутая на ломаные брови, светлый плащ, холодный блеск глаз и столь же холодный блеск пистолета. Делон 80-х — «неукротимый», «торопящийся человек», который возвращается «как бумеранг», чтобы добиться в финале «смерти негодяя». Из фильма в фильм его персонаж — благородный и жестокий одиночка, отстаивающий свой самурайский кодекс чести. Французские критики быстро заметили, что этот кодекс был связан с ценностями консервативными, то есть принадлежащими идеальному прошлому. Быть может, в этом таилась тоска по вечной молодости, а быть может — вера в неуязвимость скульптурной маски. Он неслучайно вышел победителем из многолетней конкуренции с Бельмондо. Их первая и единственная встреча на экране в фильме Жака Дерре *Борсалино* (1970) с самого начала была мертворожденной затеей. В *Борсалино и Компании* (1974) Делон снялся уже один.

Одним из первых, кто акцентировал возраст звезды, был Фолькер Шлендорф. В *Любови Свана* (1984) Делон сыграл барона де Шарлю в гриме, напоминающем грим Хельмута Бергера из *Людвига*. Бергер стал для Висконти тем, кем мог бы стать Делон, не будь он «посторонним». В свою очередь, Шлендорф заставил Делона отыграть одну из главных тем *Людвига* — тему коррозии формы, увядания красоты. Впервые стало ясно, что пятидесятилетний актер стоит на пороге старости. Что сам процесс его старения может быть осмыслен как художественный сюжет. «Я теперь знаю — когда человек теряет красоту, он теряет все». Отчаянный выкрик юного Дориана наверняка стал внятен стареющему Делону. Роль Шарлю сознательно звучала в комическом ключе — комедия достигалась несообразностью возраста и желаний. На экране он все чаще играл моложавых отцов, а в жизни его имя все чаще рифмовалось не с Аполлоном, а с одеколоном. По мере того как миф обретал парфюмерные очертания, лицо утрачивало форму — как сдувшийся шарик. За размывающимся складом черт просвечивал склад души, судьба деляги, владельца самолетов и скаковых конюшен, неуличенного криминала и соучастника великосветских разборок.

В 1990 году Годар снял Делона в картине с программным названием *Новая волна*. Когда-то «волна» отвернулась от актера, через тридцать лет постарели и она сама, и невестребованный ею герой. В своем знаменитом дебюте *На последнем дыхании* Годар открыл Бельмондо. Подводя итоги, он заново открыл для себя Делона, чье увядание вдруг оказалось более «синефильским», чем мужественная старость «Бобеля».

Леонардо да Винчи не зря призывал избегать тех занятий, плоды которых умирают со смертью труженика. Пленка навсегда сохранила образ юного Делона — ослепительного и надменного. Как писал Оскар Уайльд, «красота — один из видов гения, ибо не требует понимания». То, что открылось за исчезнувшей красотой, может оказаться новым актерским сюжетом шестидесятилетнего Алена Делона.

«Ъ». 1995. 11 ноября. Статья написана в соавторстве с Мариной Добротворской.

И НЕМЕДЛЕННО ВЫПИЛ

Когда много лет назад я поступал в ленинградский Театральный институт, далекие от искусства знакомые одобрили мой выбор. «Театральный? На Моховой? Знаем... В начале улицы пивточка, в конце пивточка, рюмочная посередине. Два ларька у цирка. На Пестеля в мороженице, правда, сухое, но тоже наливают...»

Не помню, читали ли мы тогда Венедикта Ерофеева, но его крылатую фразу, произнесенную на перегоне Серп и Молот — Карачарово, «и немедленно выпил...» твердили часто и на разные лады. Не догадываясь при этом, что у тех же ларьков на Моховой толчется Сергей Довлатов — второй из наследников русской литературной классики, сберегший традицию совести в сгустке похмельного стыда.

«Проиграть в наших условиях, может быть, достойнее, чем выиграть», — писал Довлатов. И добавлял: «В любой ситуации необходима какая-то доля абсурда».

«О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо бы!» — так у Ерофеева.

С одной стороны, здесь выражает себя воспитанная социализмом черта — саморазрушение как неучастие, «добровольное сумасшествие» как форма общественного эскапизма. Почти по анекдоту: дикари привязали к дереву путешественника и договариваются натянуть его кожу на барабан. А он вырвался, схватил нож — раз себя поперек груди, раз по голове... «Вот вам барабан! Вот!» С другой стороны, советская власть всего лишь обострила сугубо русское умение соединять несоединимое — полную замкнутость с энтропией, самососредоточенность с беспределом. И разжигание хаоса как способ избавления от клаустрофобии.

По слухам, Александр Рогожкин всерьез готовился экранизировать «Москву-Петушки». Вместо этого он сделал *Особенности национальной охоты*, картину, как к ней ни относиться, важную, по-моему, даже этапную. Все, кто о ней уже написал, так или иначе обыгрывают название. Оно и впрямь вызывает к каламбуру. Полуторачасовой анекдот о пяти мужиках, прихвативших с собой ружья, много водки и финского историка-охотоведа, есть по существу попытка портрета национальной души, аккомпанирующей звоном стаканов меланхолическому абсурду. С тех пор, как охота перестала быть средством пропитания и выживания, она превратилась в сугубо философское занятие, своеобразный мужской спорт, где нет табели о рангах, а есть команда, сплоченная единым желанием поскорее и по сильнее шаркнуть по душе. Команду Рогожкин собрал с учетом главных амплуа русско-советских мужчин. Есть «официальный русский» — генерал в камуфляже с окурком

сигары в зубах. Есть «новый русский» со сносным «бэйсик инглиш», «старый русский» — философствующий инженер-технар, «казенный русский» — следователь МВД, и русский «фольклорный» — егер с повадками Ивана-дурака в солдатской шинели и ушанке Деда Мазая. Каждый представляет свой тип с некоторым избытком, гротескным сдвигом, вроде кокетливой банданы на генеральской шее или сада камней, посреди которого медитирует с похмела хранитель охотохозяйства. Потешной детали (черные очки и кожанка а la Збигнев Цибульский не в счет) не нашлось разве для и-тэ-эра, но он сам по себе фигура настолько знаковая, что в дополнительных комментариях не нуждается.

Прежний замысел Рогожкина, однако, бесследно не исчез. В том, как мужики, отложив арсенал, принимаются целеустремленно квасить, конечно, есть что-то ерофеевское. Там пьют и тут пьют. Там герой который раз собирается к зазнобе и который раз очухивается на вокзале в обществе сумасшедших ангелов. И тут охотники, по существу, так и не делают ни одного выстрела (вернее, делают, но лучше бы не стреляли). И ерофеевскому двойнику, в принципе, все равно, при каком строе жить. И у Рогожкина мужики добровольно погружаются в деклассированную стихию природы, водки и душевной беседы.

Тем не менее, случись Рогожкину взяться за первоисточник, я думаю, его постигла бы неудача. Персонаж «Москвы-Петушков» индивидуально-трагичен. Он одинок в схватке с бушующими мирами, а потому восхитительно анти-народен, не-коллективен и брезглив (вспомним, Веничка никогда не пукает; и отслуживший вертухаем Довлатов, сам оказавшись в тюрьме, страдает от необходимости публично оправляться). Ерофеев — автор. Его прямая экранизация была бы авторским кино, то есть в сложившемся отечественном и, особенно, ленфильмовском, варианте — молитвой о спасении коллективной души и провозглашением собственной клаустрофобии мерилom абсолютной гармонии.

Одно время казалось, что Рогожкин принадлежит именно к такому типу ошалевшего от свободы российского кинохудожника, чье «Сверх-Я» исчезло вместе с идеологической цензурой. Лучше всего это видно на примере *Караула*. В восемьдесят девятом году газеты уже написали о деле Сакалаускаса, неуставные отношения были у всех на слуху, но как их показывать на экране, толком еще никто не знал. *Караул* снимался трудно. На него огрызались военные чины, его предавала анафеме «Красная звезда». Под занавес со студии и вовсе пропали коробки с отснятым материалом... Оказавшись в подцензурном пространстве, режиссер сделал отличное кино о людях, истребляющих друг друга в угоду идиотским ритуалам. Но вот что характерно: едва действие выносилось за пределы «вагонзака», и опасность запятнать честь армейского мундира ослабевала, жесткая психодрама сменялась каким-то совсем другим фильмом. По снегу брел Христос в рубище, за окошком встречного поезда миловались лесбиянки. Создавалось впечатление, что это

не герой, а сам режиссер высовывается наружу и, пока не загнали обратно, спешит высказать свои представления о красоте и духовности.

Настоящий разгуляй настал два года спустя. По моему глубокому убеждению, *Чекист* до сих пор может служить эталоном перестроечного безобразия на экране. Под видом исторической драмы толпы голых людей полтора часа умирали в подвалах губернской «чрезвычайки», причем режиссер не только не скрывал, но и навязывал зрителю откровенный эротизм происходящего. Подвал — слишком очевидная психоаналитическая метафора, чтобы толковать ее подробно, но сам факт того, что взбрыкнувшая подкорка избрала средой обитания расстрельный застенок, говорит о многом.

Ерофеев показал индивидуально-трагический срез национального абсурда. Рогожкин — удачно нашел его массовые, мифологические черты. Ерофеев двигался вверх, Рогожкин пошел вниз и в результате выиграл. Уже потому, что фильм, подобный *...Национальной охоте*, вполне мог бы появиться и при социализме. Не фактически, конечно, а, так сказать, ментально. Проверить это очень легко: в дословном пересказе картина абсолютно адекватно воспроизводит лексику какого-нибудь цензурного протокола. Например: «наши соотечественники показаны нравственно разложившимися уродами, способными только на беспробудное пьянство. Под стать им и гость из дружественной Финляндии, который очень быстро оставляет попытки вразумить собутыльников и вместе с ними предается обильным возлияниям...» Могло такое быть? Конечно. Разница только в том, что при советской власти *...Национальная охота* была бы картиной критической, а по нынешним временам выглядит апологетически.

Едва ли дело здесь в конкретных реалиях общего бытия. Разве вчера народ узнал, что милиционеры не брезгают водочкой на халяву? Всегда знал. Но *Следствие ведут знатоки* смотрел и смотрит с пониманием и теплотой.

Корова в бомболюке, конечно, экзотика. Но я сейчас пишу, а рядом лежит номер «Комсомольской правды», где сказано, что наши атомные подлодки приноравлились возить картошку в районы арктической мерзлоты. И ничего. Какое-то конструкторское бюро даже разрабатывает по этому поводу специальную прицепную баржу.

«Не пей! — предупреждала империя. — По пьянке ты можешь обнять классового врага». Интересно, что первые объятия с бывшим врагом совпали как раз с кампанией всеобщей трезвости. В дальнейшем сбылась мечта пьянчужки-Венички: «ни в себе, ни в серьезности своего места под небом» не уверен более никто. «Товарищи» отменены, «господа» не прижились... Остались «мужики» — типовое обращение пьющих охотников, рыболовов, соседей по парилке и хоккейных болельщиков.

Есть своего рода закономерность в том, что концепция комического, упертого в неотменимые свойства национальной души, исподволь формируется именно

на «Ленфильме». Именно «Ленфильм» пересидел неразбериху рыночных страстей, суету раннего безцензурия, «чернуху», «духовку» и приватизацию. Именно «Ленфильм» дал своим режиссерам на казенный счет переболеть авторством и апокалиптическими канунами, тактично сохранив при этом субординацию между «творцами» и «начальниками», без чего российский художник хиреет и чахнет.

Комедия — «песнь толпы». Наличием комедии определяется здоровье кинокультуры, и именно поэтому хорошей постсоветской комедии еще не было. Прикроватный юмор у нас не приживается, социальный гротеск отошел в прошлое. Кровавая клоунада «под Тарантино» наполняет повседневную жизнь, но даже самые горячие поклонники *Pulp Fiction* понимают: на экране такое может разыгрываться только в стране, где полиция приезжает через полминуты после набора 911, а, отправляясь на встречу с продюсером, можно быть стопроцентно уверенным, что встреча состоится минута в минуту. И что за минуту до встречи его не грохнут такие же «продюсеры». Рогожкин сделал клаустрофобическую комедию о хаосе, восходящую к абсурдистской галерее прежних советских авторитетов и вместе с тем вполне претендующую на культовую репутацию сегодня. Со стороны может показаться, что культ ей обеспечен главным образом среди «совков», «старых русских». Не думаю. Потому что, кто такие «новые русские», как не одетые Армани и Версаче недавние мэнээсы и аспиранты, бывшие стройотрядовцы, шабашники и КВН-щики, воспитанные на бравом солдате Швейке и Остапе Бендере. Последнего, кстати, любили вовсе не за дух частного предпринимательства, а за то, что, повинаясь неукоснительному абсурду, великий комбинатор переквалифицировался-таки в управдомы.

Закончу еще одним личным воспоминанием. Совсем недавно я пересказывал ...*Национальную охоту*, сидя в кафе на Манхэттене. Под конец слушатели, среди которых был наш обамериканившийся соотечественник, равнодушный к России американец и даже один странствующий немец, вежливо усомнились, будет ли столь специфический русский юмор понятен зрителям других стран. Я полез было возражать, но тут вдруг сообразил, что впервые за десять послеперестроечных лет мне ровным счетом наплевать, поймут или не поймут наш фильм за границей, как отнесутся к нему фестивальщики, и что напишут по этому поводу газеты. Поняв, я не стал спорить. И немедленно выпил.

1996

РУССКАЯ ИДЕЯ НА МИРОВОМ ЭКРАНЕ

Одним из заметных событий этого года стал всемирный проект British Film Institute, посвященный 100-летию кино. Каждая национальная кинематография представляет о себе телевизионный фильм, сделанный кем-то из признанных киноавторов. От имени своих кинодержав выступили Жан-Люк Годар, Бернардо Бертолуччи, Нагиса Осима, Мартин Скорсезе, Стефен Фрирз, Кшиштоф Кесьлевский. Историю русского-советского кино зрители всего мира увидят в интерпретации петербургского режиссера Сергея Сельянова. В рождественскую ночь 6 января 1996 года его фильм *Русская идея* был показан по телеканалу «Россия».

Свой взгляд на историю американского кино Мартин Скорсезе назвал *A Personal Journey Through American Movies*. Жанр «частного путешествия» словно подчеркивает значимость индивидуальности — краеугольного камня демократического мифа. Авторский путеводитель по отечественному экрану режиссер Сергей Сельянов и автор сценария Олег Ковалов озаглавили *Русская идея*, процитировав тем самым известную работу философа Николая Бердяева и с самого начала определив место кинематографа в системе надперсональных идей и ценностей.

Лучших толкователей «русской идеи», чем Сельянов и Ковалов, в послеперестроечном кино, пожалуй, не найти. И не только потому, что каждый режиссер «Ленфильма» втайне мечтает снять Сельянова в роли Достоевского, а Олег Ковалов в фильме *Бумажные глаза Пришивина* уже сыграл странного человека-мутанта сталинских 50-х, уничтоженного великой и жестокой эпохой. Сельянов снимал «русское» кино еще в те времена, когда оно было формально «советским». Его *День ангела*, *Духов день* и совсем недавняя картина *Время печали еще не пришло* были проникнуты сказочной мистикой и наивным волшебством. Олег Ковалов, в недалеком прошлом один из лучших отечественных киноисториков, изучал авангард 20-х, а сейчас сам снимает фильмы в духе радикального авторского эксперимента.

Союз мистика и авангардиста — лучшее доказательство тому, что мир идей в нашем искусстве еще не окончательно разрушен. Из столетней истории отечественного кинематографа авторы выбрали период 20–30-х годов, когда романтическая утопия художественного авангарда потеснила на экране реальность и стала новой коллективной религией. В *Русской идее*, смонтированной из фрагментов советской киноклассики, по существу нет ни одного малоизвестного



кадра. Сценарист и режиссер не претендуют на открытие нового — они всего лишь предлагают внимательно всмотреться в то, что кажется выученным наизусть. Фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Барнета, Роома предстают как зримые заповеди новой веры, перенявшей многовековую метафизику русской души.

Взрываются купола церквей, летят наземь кресты, но в кадрах из эйзенштейновского *Бежина луга* в оскверненный храм входят атеисты с лицами ветхозаветных святых. Большевик из фильма Бориса Барнета *Окраина* похож на Христа в пустыне, а герой *Арсенала* Александра Довженко — на библейского пророка. Знаменитая одесская лестница из *Броненосца «Потемкина»* напоминает цирк, в котором умирали первохристиане, а финал *Матери* Всеволода Пудовкина — восхождение на Голгофу. По версии Сельянова и Ковалова коммунистическая идеология обещала русской душе то, к чему она всегда стремилась — жестокие мучения в настоящем и вечное блаженство в будущем. Фильм кончается кадрами из *Сталкера* Андрея Тарковского. Под взглядом юрдовитой девочки по столу передвигаются предметы. Посмотрев *Русскую идею*, сомнений в происхождении этой силы не остается.

Русская идея не случайно прошла по телевидению в канун православного Рождества. В советские времена Олег Ковалов был диссидентом, а Сергей Сельянов снимал параллельное кино, но при любой власти душа русского интеллектуала и художника стремится к метафизической утопии. Что лишний раз подтверждает живучесть «русской идеи».

«Пульс». 1996. Февраль.

ПАРИЖ ЧИТАЕТ ДНЕВНИКИ ЙОНАСА МЕКАСА

Дерево на улице — реально. Но, снимая дерево, я исключаю его из всей окружающей реальности. Таких отдельно снятых деталей в моей коллекции много, и все они для меня значимы, даже если я сам не знаю почему. Мой фильм — это реальность, пропущенная через меня, и тому, кто сможет его «прочесть», он расскажет гораздо больше обо мне, чем о городе, в котором я снимал. Не важно, как я снимаю — ускоренно или замедленно, как выбираю угол съемки. В фильме запечатлено определенное историческое время, но в образах, которые скорее говорят о моей субъективной реальности.

— *Йонас Мекас. Из лекции «Дневниковый фильм». 1972*

8 февраля в Американском Центре (American Centre) в Париже открылась ретроспектива фильмов Йонаса Мекаса. Одновременно в парижской галерее Аньес Б. (Galerie du Jour Agnes B.) пройдет выставка его фотографий, инсталляций и рукописных работ. В качестве экспонатов демонстрируются также дневники и путевые заметки режиссера. В этом нет ничего удивительного — один из последних авангардистов уходящего века всерьез считает кинематограф разновидностью дневникового письма.

После того, как на Международном киносеминаре 1972 года Мекас прочел свою известную лекцию «Дневниковый фильм», текст этого устного эссе регулярно перепечатывается всеми антологиями киноавангарда. Мекас говорил о том, что в послевоенную эпоху мир заполнили *displaced persons* — перемещенные лица. Люди вне крова и закона, обреченные искать последнее прибежище в культуре. Кинематограф перемещенного лица — это бесконечная череда дорожных наблюдений, саморефлексий и набросков, моментальных снимков и случайных встреч. «Я не вижу разницы между тем, как дневник пишется и снимается», — заявил Мекас, на протяжении многих лет сам монтирующий свои картины по следам ежедневных впечатлений.

Случись Мекасу заняться кино в другое время и в другом месте, он, возможно, навсегда остался бы чудаковатым визионером-любителем. Этого, однако, не произошло. Перемещенное лицо, беженец и эмигрант начал снимать в Америке начала 50-х. В эпоху, когда растущая как на дрожжах сверхдержава жадно импортировала художественные идеи Старого Света. Громкие имена она ввезла еще раньше — спасаясь от войны, мэтры европейского авангарда дружно двинулись за океан. Без осолоблого преувеличения можно утверждать, что весь американский киноандеграунд





вырос из цикла лекций, прочитанных в Нью-Йорке бедствующим на чужбине немецким маэстро Гансом Рихтером.

Азартные, но лишенные европейских культурных традиций, американские «независимые» устремились в схватку с Голливудом и на борьбу за идейно-художественный суверенитет. «Фабрику грез» они так и не одолели. Свободы добились очень быстро. Больше сражаться было не с кем. Манифесты стремительно превращались в болтовню, а авангардисты в городских сумасшедших. Осталось одно — самовыражаться любой ценой, вплоть до мимолетностей субъективного зрения или капризов физиологии (нечто похожее декларировало и первое поколение битников, объявивших собственный организм центром вселенной).

В этой эпохе и в этой компании Йонас Мекас с его маниакальной страстью авторского кинокалендаря оказался на месте. Будучи обозревателем богемного «Village Voice», он выпил немало яда в адрес Голливуда, потом организовал собственный журнал, где печатал академические штудии вперемежку с полуграмотными декларациями соратников по киноподполью. В его первом полнометражном фильме *Оружие деревьев* пятеро героев размышляли о самоубийстве и бродили по городским улицам в поисках смысла жизни. В финале слабонервная поэтесса накладывала на себя руки, а ее подруга-негритянка решалась рожать. Прямая как Бродвей метафора «рождение — смерть» обрамлялась цитатой из Шелли: «Любовь раскинет над миром крылья исцеления»...

Оружие деревьев Мекас назвал «письмом, написанным безумным сердцем сумасшедшего мира». В эпистолярном жанре, тем не менее, подразумевается адресат. Свою самую знаменитую картину *Бриг*, получившую Гран-при документального конкурса в Венеции, Мекас сделал как будто без адреса. Всего за одну ночь он

снял на пленку одноименный спектакль «Ливинг Театра». Действие происходит в матросской тюрьме, участники поочередно превращаются то в жертв, то в экзекutors. Авторская кинорежиссура сведена почти к нулю, за исключением одного обстоятельства: запечатленное Мекасом представление было последним. Наутро после съемки радикальная труппа трогалась с места и разбредалась кто куда.

Таким образом, коллекционер-соглядатай внес в свой кинодневник уникальный автограф неповторившегося мгновения.

Йонас Мекас никогда не претендовал на официальную летопись. В его собранных из микрокусочков фильмах реабилитируется эстетика home movie — домашнего кино или семейного альбома. Знаменитые и незнаменитые люди едят, пьют, болтают и бездельничают. Роберто Росселлини кайфует на террасе ресторана в Центральном парке. Энди Уорхол, Леннон и Йоко Оно обжираются дамплингами — китайскими пельменями. Приехав через четверть века в родную Литву, режиссер обошелся почти без пафоса. Под музыку Чюрлениса на экране разыгрывается все тот же быт — жующие, спешащие, косящиеся в камеру персонажи, случайные герои ностальгии и возвращения.

Ценность любого дневника возрастает со временем. Нечто похожее происходит и с фильмами Мекаса. На расстоянии отдельные фрагменты авторской мозаики укрупняются, бережно сохраненные листки отрывного календаря отзываются документами истории. В фильм *Он стоит в пустыне* вошли съемки почти за 16 лет. Вперебивку с пояснительными титрами рабочие выходят с фабрики в Питсбурге, пожарные борются с огнем на манхэттенской улице, сам Мекас покупает рождественскую елку... Хранитель французской Синематеки Анри Ланглуа приезжает навестить Ганса Рихтера. Съемка помечена августом 1970-го. Рихтер умрет через шесть лет, Ланглуа переживет его всего на год... Впрочем, в какой-то момент, пользуясь правом субъективного отбора деталей, Мекас отвлекся от застолья живых классиков и крупно запечатлел роскошную зеленую жабу, уютно примостившуюся в кустах.

МАТЕРИАЛ, ИЗ КОТОРОГО СДЕЛАНЫ СНЫ, ИЛИ У ИСТОКОВ ЧЕРНОГО РОМАНТИЗМА

55 лет назад на американском экране состоялись две знаменательные премьеры. В феврале 1941 года на студии «RCO» Орсон Уэллс завершил монтаж *Гражданин Кейн* — фильма, тут же заставившего весь мир говорить о реформе авторского киноязыка. В том же году «Warner Bros.» выпустили *Мальтийского сокола* Джона Хьюстона, ознаменовавшего поворот криминального кино к черной романтике. Уэллс изготовил абсолютно штучный продукт. Хьюстон всего лишь обновил канон популярного жанра. Однако спустя полвека, когда авторство обратилось в своего рода жанр, а жанровое кино не раз обнаружило авторскую природу, их фильмы оказываются куда ближе друг другу, чем прежде.

Автор и жанр

И *Гражданин Кейн*, и *Мальтийский сокол* были, по существу, режиссерскими дебютами. Разница состояла лишь в том, что Уэллсу в ту пору едва исполнилось 25, а Хьюстону уже основательно перевалило за 30. Их судьбы пересекались и в дальнейшем. Хьюстон играл в незавершенной уэллсовской *Оборотной стороне ветра* и анонимно соавторствовал в сценарии *Чужестранца* — фильма, который Уэллс не любил, считая крупной неудачей. Уэллс, в свою очередь, не раз снимался у Хьюстона. В том числе в экранизации так и не поставленного им самим *Моби Дика*.

Мегаломана и выдумщика Уэллса называли то «титаном Возрождения», то «бездарным гением». Его фильмы, невзирая на сюжет, сотрясались от избытка авторской фантазии и до сих пор остаются непревзойденным примером экранного маньеризма, когда грандиозная форма существует независимо от ничтожного подчас содержания. Суховато-ироничный традиционалист Хьюстон, напротив, неизменно прятал людские страсти под обложкой крепко сделанной киноповести и питал устойчивую привязанность к хорошей драматургии. Хьюстон обладал тонким чутьем на актеров — у него по-новому раскрывались звездные имиджи Хэмфри Богарта и Мэрилин Монро. Уэллс сам исполнял главные роли во всех своих фильмах и, играя в чужих постановках, беззастенчиво вмешивался в режиссуру. Хьюстон снял около четырех десятков картин. Официальная фильмография Уэллса в несколько раз короче списка его незавершенных и несостоявшихся проектов.

На сходство дебютов столь несхожих в дальнейшем режиссеров впервые обратил внимание проницательный Андре Базен. По его словам, между *Гражданином Кейном* и *Мальтийским соколом* присутствовала некая «сокровенная гармония», вызванная зыбкой атмосферой последних предвоенных лет и торжеством



«самоуглубления и двойственности». Каждый по-своему, Уэллс и Хьюстон воплотили романтический облик кризисной киноэпохи с ее цинизмом, надеждами, крахом иллюзий и волей к власти.

Сюжет

Согласно легенде, после первого же просмотра *Гражданина Кейна* Уэллс предложил большие откупные соавтору сценария Герману Манкевичу. Если это и правда, то легко объяснимая — в *Кейне* рассказана одна из самых оригинальных историй мирового экрана. Обманчиво опираясь на традицию голливудского «байопика», фильм по кусочкам восстанавливал вымышленную биографию гениального самодура, газетного короля Чарльза Фостера Кейна. Сюжет двигался вспять, титаническая фигура героя складывалась из воспоминаний и свидетельств. Овладев всем, Кейн лишился всего — друзей, женщин, веры и принципов. Сверхчеловек и идеалист одиноко умирал в своем несуразном замке, успев напоследок пробормотать что-то о загадочном «розовом бутоне».

Хьюстон, наоборот, взялся за почти отработанный материал. Роман Дэшила Хэмметта «Мальтийский сокол» вышел в свет в 1930 году и уже успел выдерживать две экранизации. В 1931-м фильм по нему снял Рой дель Рут, пять лет спустя — Уильям Дитерле. Версия Дитерле называлась *Сатана встретил леди*. Hard



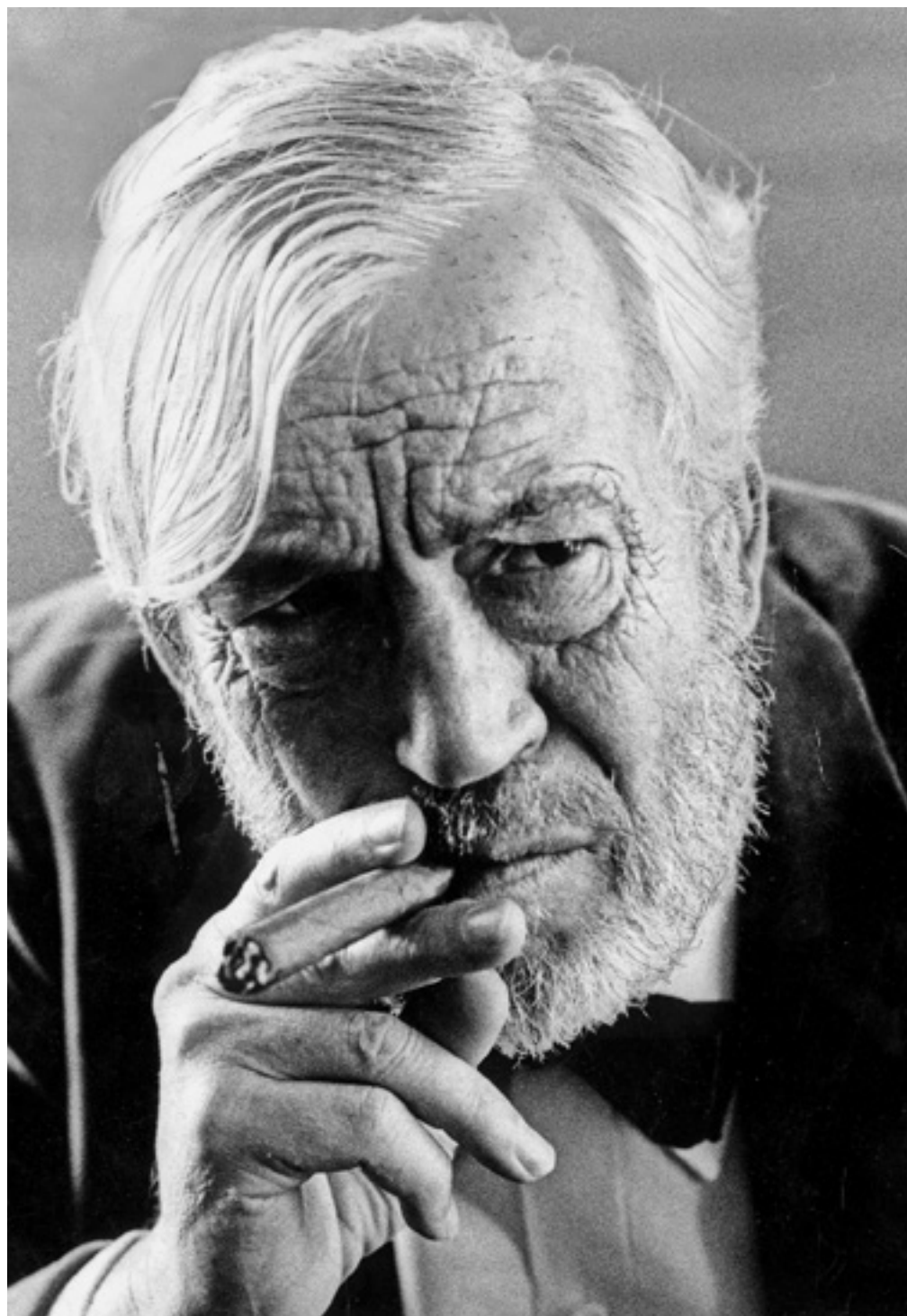
boiled детектив трактовался как криминальная мелодрама об отношениях сыщика и нанявшей его клиентки.

В основе фильма Хьюстона тоже была история чувств, но чувств совсем другого рода. Красотка Бриджит вовлекала частного детектива Сэма Спейда в заговор вокруг отлитой из драгоценного металла статуэтки «мальтийского сокола». Распутав вереницу интриг, сыщик заодно убеждался в вероломстве подруги-убийцы и сдавал ее властям. Финал классического сюжета-расследования всегда подразумевает истину, а значит — победу. Сэм Спейд выигрывал, но, как и в *Гражданине Кейне*, победитель не получал ничего, кроме очередных доказательств человеческого несовершенства.

Герой

Фильм Уэллса начинался со знаменитой надписи на воротах замка Чарли Кейна. «No trespasses» — «частные владения». В первых кадрах *Мальтийского сокола* камера пробиралась в офис Сэма Спейда через окно, украшенное вывеской частного детективного агентства. И там и здесь действие происходило на суверенной территории героя-одиночки. Ступив на нее, Уэллс сокрушал массовую мечту о личном успехе, но тут же поднимал это крушение до шекспировских высот. Едва ли не впервые на американском экране социальный миф обретал мощь трагического

Джон Хьюстон. Фот. Рой Джонс. 1972



Орсон Уэллс. Фот. Джон Спрингер. 1941



характера. Хьюстон изымал из жанрового клише позитивную начинку — слуга закона с повадками гангстера превращался в нового антигероя, одинокого охотника и солдата удачи.

Романтический герой обязан быть фаталистом. Судьбы финансового магната и наемного сыщика рифмовались на уровне последнего смысла. Экранное житие Кейна начиналось с конца, после смерти. В роли Сэма Спейда родился культ Хэмфри Богарта, малоизвестного прежде актера с нервным лицом и неважной дикцией. Во время службы на военном флоте Богарт получил серьезную травму — с тех пор его полупарализованные губы складывались в улыбку, напоминающую оскал мертвеца. Через 16 лет Андре Базен напишет о том, что экранный имидж «Богги» воплощал маску «отпущенного на побывку трупа», а сила, таившаяся в слабом теле, питалась стойкой иронией человека, пережившего собственную смерть.

Формула

И *Гражданина Кейна*, и *Мальтийского сокола* до сих пор недолюбливают феминистки. В романтической кинотрагедии женщине выпала роль искустельницы и опасной жертвы, чья слабость неизменно вводит героя-мужчину в ложный соблазн. Бриджит О'Шонесси, сыгранная в *Мальтийском соколе* Мэри Астор, открыла галерею новых голливудских *femme fatale* — циничных, лживых и обманчиво-беззащитных. Прекрасные безжалостные дамы 30-х годов испепеляли своих избранников и сами гибли в огне страсти. В изменившейся формуле из возлюбленной женщина стала ненадежной партнершей, оборотнем, всегда готовым изменить и предать. Доверившись женщине, Спейд вслепую рисковал жизнью. Самые грандиозные планы Кейна срывались на почве его эксцентричных романов. Связь с безголосой певичкой Сюзен (Дороти Комингор) стоила ему кресла губернатора Нью-Йорка, а позже выставила на посмешище всей Америки в роли покровителя несуществующего таланта. Как и следовало ожидать, в конце концов Сюзен удрала от Кейна, оставив его умирать в одиночестве посреди пышной и бесполезной роскоши. Сэм Спейд оказался проворней и первым нанес удар, отдав Бриджит в руки полиции. Он отправлял ее на верную гибель, но как иначе мог поступить герой, чьим куртуазным кодексом было отчаяние, а настоящей возлюбленной — смерть.

Иллюзии

Замок Кейна Уэллс назвал «Ксанду», процитировав тем самым поэтический фрагмент англичанина Самюэля Тейлора Кольриджа «Кубла Хан». По признанию Кольриджа, строки фантастической поэмы явились ему в состоянии опиумного транса. Боготворимое романтиками иллюзорное измерение Уэллс опрокинул на мифологию Нового Света — «человек, сделавший сам себя» жил в окружении химер и фантазмов. Несентиментальному Спейду иллюзии вышли боком — в какой-то момент

охотники за сокровищами подмешали опиум ему в стакан и вдобавок крепко приложили по голове. Сыщик оклемался, но от романтических заблуждений не избавился. Они же увенчали и оба фильма. «Розовый бутон», над разгадкой которого бились биографы Кейна, оказался картинкой на детских саночках, отправившихся в печь вместе с не востребуемым барахлом почившего титана. Фигурка погубившего несколько жизней мальтийского сокола на поверку обернулась фальшивкой, выкованной «из того же материала, из которого сделаны сны» — этой почти шекспировской фразой Сэма Спейда заканчивался фильм.

Мифы тоже растут из иллюзий. Сэм Спейд — Хэмфри Богарт умер, дожив только до пятидесяти шести. Как гласил некролог «Cahiers du cinéma» — от рака пищевода и полумиллиона рюмок виски. И, встретив столько раз пережитую на экране смерть, доказал, что жанровый миф все равно имеет автора. «Розовый бутон» — знаменитые салазки из реквизита *Гражданина Кейна* — совсем недавно купил на голливудском аукционе Стивен Спилберг. Один из тех, кто доказал, что между автором и жанром нет никакой разницы.





БЕРГМАН И ДРЕЙЕР: МОЛЧАНИЕ И СЛОВО

В статье «Поэтическое кино» Пьер Паоло Пазолини написал, что лингвистический инструментарий экрана глубоко иррационален, поскольку лежащая в его основе визуальная коммуникация не приведена в сколько-нибудь законченную систему. Лексика фильма складывается из двух последовательных процедур: автор берет из зрительного хаоса образы-знаки, систематизирует их в своем собственном каталоге и только потом высказывается всякий раз заново обретенным языком. Таким образом в кино постепенно образуется что-то вроде словаря, где стилистика предшествует грамматике, или, говоря проще, кинообразы имеют под собой выраженную субъективную природу, поскольку тот или иной кинематографист наделил определенным переносным значением этот, а не другой фрагмент зримого мира!

С этим утверждением можно спорить, однако оно, безусловно, восходит к самой сути киноязыка, бытующего в триединстве мировидения, зрительного образа и техники съемки. Последний фактор редко учитывается и еще реже описывается применительно к «художественным» аспектам кинематографа, что совершенно неправильно. Кино — техническое искусство, и все его великие жрецы от Мельеса до Хичкока и от Кулешова до Антониони были увлеченными «технарями», то есть понимали, что кинематографическая машинерия напрямую связана с образом мира. Чтобы попасть из одной комнаты в другую, достаточно одного-единственного монтажного стыка, но Ренуар в *Правилах игры* предпочел раздвинуть стену павильона, чтобы не останавливать непрерывное движение камеры — этот тревелинг способен сказать о «горизонтальном гуманизме» режиссера куда больше, чем диалоги иных его фильмов. Ниже придется не раз останавливаться на внешне технологических аспектах киноизображения — движении камеры, ракурсе, крупностях и т. д., на всем том, что привычно связывается с абстрактной киновыразительностью, но и на том, что в работе больших киномастеров является частью мировоззрения.

Очевидно, что, включая черты авторского видения, образный кинословарь имеет под собой и иные, имперсональные основы — социальные, культурные, религиозные. Зрение воспитывается — об этом много писал Рудольф Арнхейм, на этом частично построил свою теорию кинематографического интертекста Михаил Ямпольский. Не претендуя на столь же объемный охват проблемы, мне бы хотелось провести несколько параллелей, связанных с фигурой Бергмана, одного из

¹ Пазолини П. П. Поэтическое кино. — В сб.: Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.

последних модернистских киноавторов, для которого индивидуальный язык есть немалая составляющая творчества.

В 1928 году Карл Теодор Дрейер выпустил *Страсти Жанны д'Арк* — по словам Жоржа Садуля, «первый звуковой фильм эпохи немого кино». Первая часть документальной реконструкции процесса над Орлеанской девицей строилась на панорамах внутри здания суда, в третьей и заключительной камера Рудольфа Мате размашисто двигалась по площади, на которой происходила казнь.

Особое место в истории кино занимает центральная часть картины — поединок суперкрупных планов Жанны и ее судей. «Благодаря крупным планам, — говорил впоследствии режиссер, — зритель получал те же удары, что и Жанна, когда ее мучили вопросами»². Анализируя эту эстетику, Михаил Ямпольский точно заметил, что рамка кадра, «обрезающая» лицо героини, в конце концов доставляет зрителю физическую боль, — ту же боль, которую испытывает истязаемая плоть и которая преодолевается духовным усилием³. Границы экрана и внутриэкранная реальность вступают в дополнительные надконвенциональные отношения, условное пространство размыкается в область безусловных ощущений.

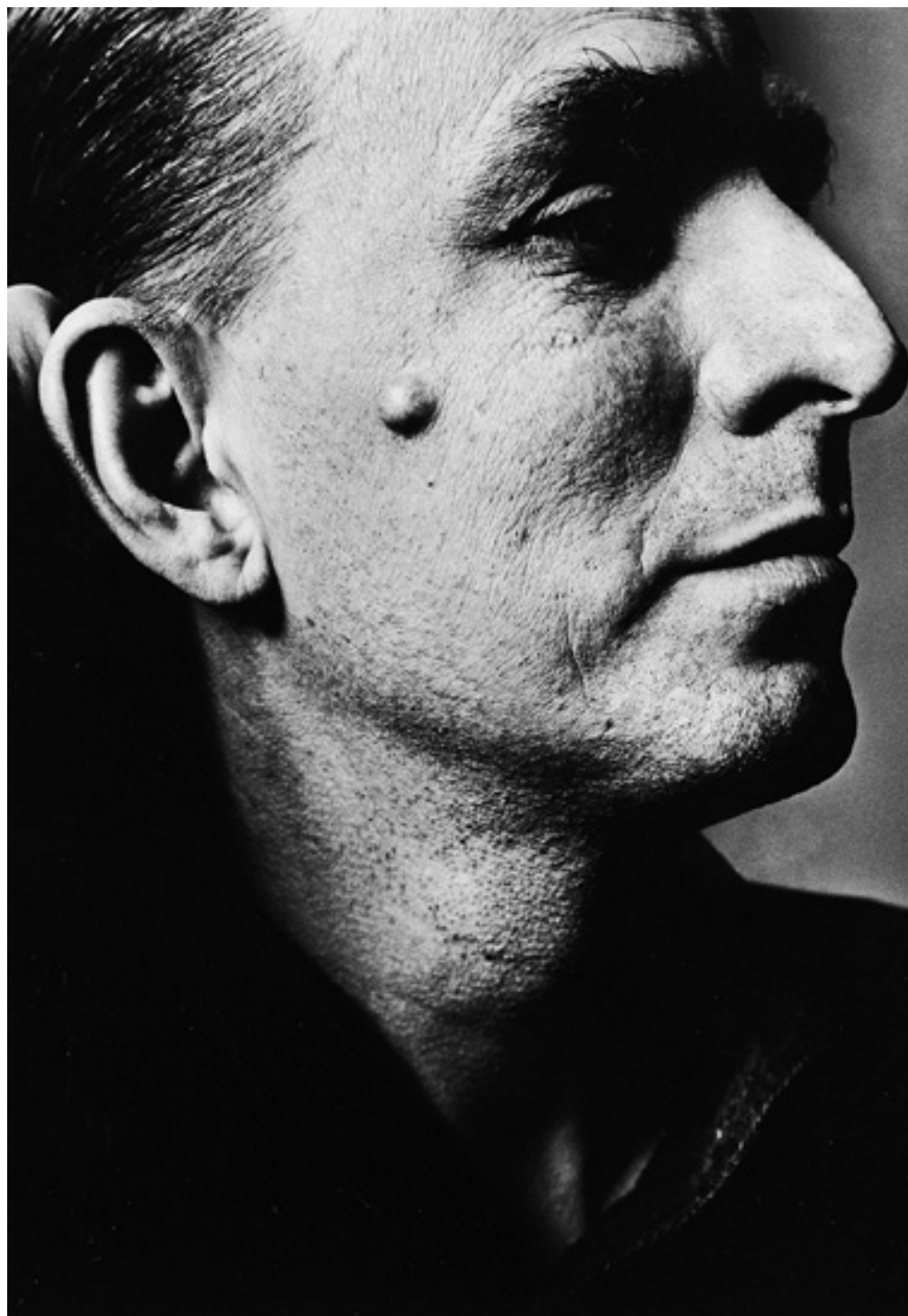
Дрейер снял фильм о победе духа над материей. При этом *Страсти...* до сих пор остаются одним из самых значительных примеров европейского модернизма. Хотя бы потому, что «средневековый человек» Дрейер, ориентированный в восходящей иерархии ценностей, не признавал культурной «середины» (вслед за Хансом Зедльмайром определим модернизм как «утрату середины»). «Болевой» эффект крупных планов выдает в Дрейере и навыки классической доэкранной традиции, той самой, которая заставляла первых кинозрителей воспринимать укрупненные части человеческого тела как «расчлененку». С другой стороны, выход за пределы художественного текста означает типичную авангардную акцию, устремленную в срединную зону между искусством и жизнью. Авангард, как радикальный образ действия художника-модерниста, часто высвобождает витальные энергии, стремясь к сверххудожественному влиянию — парадоксальным образом у религиозно-го аскета Дрейера физическим бытием наделяется сам фильм.

Впрочем, особого парадокса здесь нет. Дрейер-протестант не случайно избрал лица в качестве неопосредованных объектов физической реальности (впоследствии он признал, что решающую роль в этом выборе сыграл *Броненосец «Потемкин»*, открывший ему выразительность физиогномики без грима). Снятые на сверхчувствительную по тем временам панхроматическую пленку, лица *Страстей...* обнажили ландшафт души в соприкосновении с главным элементом

² Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 4. М., 1982, с. 350.

³ Ямпольский М. Страсти Жанны д'Арк. — Искусство кино, 1987, № 10.

Ингмар Бергман. Фот. Ирвинг Пенн. 1964



Карл Теодор Дрейер. Фот. Ричард Аведон. 1958



поэтики Дрейера — словом. Известно, что режиссер заставлял исполнителей наизусть заучивать протоколы допросов Жанны и артикулировать в немом кадре именно те слова, которые затем повторялись как титры и как судейская запись. Истинность высказывания поверялась телесной болью, дух жил в слове, слово умерщвляло плоть, но оно же через страдание спасало душу. Лицо как образ души, вообще, следует признать одним из главных понятий в авторском словаре Дрейера. Например, в снятом следом за *Страстями... Вампире* (1932) капитуляция перед злом демонстрировалась в одном-единственном крупном плане героини — мимическую задачу здесь можно было бы определить как «этюд на оглупление взгляда». Через взгляд Дрейер, неизменно испытывавший метафизические границы изображения, показал и знаменитый эпизод сна Дэвида Грея; эпизод, впоследствии названный Роланом Бартом «пределом, у которого кончается кинематографическая репрезентация»: герой заглядывал в гроб и видел там самого себя, лежащим с открытыми глазами.

В прологе *Земляничной поляны* Исаак Борг тоже заглядывал в гроб и тоже видел себя. Значит ли это, что Бергман работал «за» пределом визуальной репрезентации и за гранью той строгой иерархии смыслов, которой придерживался Дрейер? И да, и нет. Если Дрейер стоял у истоков киномодернизма, то фильмы Бергмана рубежа 60-х во многом показали вычерпанность модернистского лексикона. Дрейер утверждал метафизику бытия, Бергман рассматривал его экзистенциальную проекцию. У Дрейера Высшая Сила выражалась в Слове, Бог Бергмана молчит. Герои Дрейера истязали плоть и спасались Словом, герои Бергмана трагически безмолвны, и их молчание почти физиологично.

В какой-то мере преемственность этих мотивов отражает и кризисную эволюцию модернизма, проделавшего путь от создания метаязыка к отказу от языка вообще, от универсальной коммуникации — к осознанной некоммуникабельности. Тем важнее найти закономерности в образном строе обоих режиссеров, очевидно принадлежащих одной культурной традиции и использующих близкую кинолексику.

Бергмановская *Персона* появилась в 1966 году, почти через сорок лет после *Страстей Жанны д'Арк*, и была воспринята современниками как реквием по разобщенности человечества. Осознав жестокость мира, актриса Элизабет Фоглер добровольно возлагает на себя обет молчания. Впрочем, этот вполне сакральный акт, как всегда у Бергмана, подвержен сомнению. *Персона* не отвечает, кто будет спасен — Элизабет, чье самоотречение граничит с гордыней, или медсестра Альма, чье «человеческое, слишком человеческое» почти самоотверженно.

В *Страстях...* Дрейер заставил немое кино заговорить. В звуковой *Персоне* Бергман принудил героиню молчать. Слово, как таковое, больше не значит ничего, а Истина, бывшая прежде единой, раздваивается на «аниму» и «персону». Чем

больше обоюдное знание двух женщин, тем сильнее их ненависть-любовь. В финале Бергман показывает один из самых страшных портретов в истории кино — живую маску, составленную из половинок лиц Альмы и Элизабет.

Лицо Жанны у Дрейера было зримым знаком целостности души, стремящейся к духу и преодолевающей притяжение материи. Лицо Бергмана — разрыв плоти и двойственность Истины. Крупные планы героинь соприсутствуют в кадре, то и дело накладываются и перекрывают друг друга, а потом и вовсе образуют некое мучительное целое. На протяжении всего фильма Альма умоляет Элизабет заговорить, Элизабет произносит только одно слово. И слово это — «ничто».

Дух оставляет душу, маска прирастает к лицу, безмолвие не помнит о Слове. Целостный мир Дрейера у Бергмана двоится, распадается, враждует. В середине действия *Персоны* лицо Альмы лопается пополам и горит. Создается впечатление, что «фильм «сломался», не выдержав тяжести запечатленного в нем невыносимого страдания, а затем, ощутив в себе магическую способность к самовозрождению, возобновился, продолжился», — так написала в своем знаменитом эссе о *Персоне* Сюзен Зонтаг⁴. Но «ломается» не только лицо героини и не только фильм — с ними вместе сгорает и тайнопись модернистского кинословаря, столь загадочно найденная Дрейером и столь безжалостно расшифрованная Бергманом. В *Страстях...* сам факт экранного зрелища составлял дополнительный, надконвенциональный код — фильм «истязал» собственное изображение ради прорыва на уровень иной, безусловной целостности, которую нельзя описать и в которую можно только верить. *Персона* начинается как «рождение» фильма и заканчивается как его «умирание» — нить волшебного фонаря зажигается и гаснет, кадр светлеет в начале и погружается в темноту в конце. Обрыв пленки в середине, как вскрик или пароксизм боли, напоминает о том, что фильм не просто обладает отдельным физическим бытием, но тоже смертен, и что страдание и смерть отныне становятся не испытанием веры, а категориями художественного самоописания. И если в *Страстях...* внеположенный фильму дух преодолевал физическую реальность экрана, то в *Персоне* «толще фильма» остается только сострадать непреодолимой боли в отсутствие Истины.

Отступление 1. Вендерс: как в зеркале

В ряду блестящих наблюдений Зонтаг над фильмом Бергмана не оправдалось только одно. «В том, что наши современники усматривают избыточный интерес современного искусства к себе самому, — написала Зонтаг, — можно и нужно, отбросив высокомерные позы, различить другое: высвобождение новой энергии мысли и чувства»⁵. Пророчество не сбылось. Киноавторство 60-х вычерпало прежние

⁴ Зонтаг С. Толща фильма. — Искусство кино, 1991, № 8, с. 154.

⁵ Там же.

связи между средством и смыслом. За два года до *Персоны* Энди Уорхол выпустил *Небоскреб*, и если Бергман «убил» пространство фильма, то Уорхол не менее отчетливо продемонстрировал конец кинематографического времени. Он «поменял существо старого постулата «то, что бессмысленно, — существует» на «то, что существует, — бессмысленно», — заметил по этому поводу Пазолини, подведя тем самым черту под собственным определением киноязыка⁶.

В 1984-м Вим Вендерс снял *Париж, Техас*. Подобно бергмановским страсто-терпцам, его герой, пережив крах человеческих привязанностей, замолкал и удалялся в пустыню отчаяния. Но если Бергмана всегда занимал мотив «ухода», то Вендерс посвятил фильм «возвращению». В финале, найдя бывшую жену в каком-то местечковом борделе, Трэвис говорил с ней через проницаемое зеркало. На темной поверхности накладывались отражения двух лиц. Непутевый отшельник смотрел на себя и видел жену. Всматривался в нее и видел себя. Зеркало — слишком прямая метафора кинематографа, чтобы трактовать ее подробнее. Дрейер перешагнул амальгаму и использовал ее острый край как орудие святой инквизиции. Бергман разбил отражающее стекло и сложил из осколков кровоточащий портрет. Вендерс остановился в стороне, созерцая культуру и ее дописанные словари как повод для неизбежной, но, увы, призрачной встречи.

Бергман и Дрейер: движение

В 1948 году Дрейер сделал заказной короткометражный фильм *Опоздавшие на паром*. По существу это была памятка для автомобилистов, предупреждающая об опасности превышения скорости: муж и жена опаздывали на паром и, стремясь успеть к следующей пристани, пускались на мотоцикле в сухопутный объезд. Сумасшедшая гонка заканчивалась трагически. Автомобилем, с которым герои равнялись на финишной прямой, управляла Смерть. Мотоцикл врезался в дерево, водитель и его спутница гибли. В заключительных кадрах вместе с последними склянками уходящего парома от берега отплывала лодочка, нагруженная двумя гробами.

Как того и требовал заказ, Дрейер сделал киноплакат на тему «тише едешь — дальше будешь». Вполне светская мораль десятиминутного ролика сводится к тому, что ни одна цель не заслуживает смертельного риска. При этом кажется, что на пути героев практически не встретилось ни одного внятного знака, предупреждающего о надвигающейся беде. С присущим ему аскетизмом режиссер в основном пожертвовал и указующей символикой притчи, и саспенсом, при котором зритель знает больше, чем персонаж. Зрители и герои *Опоздавших на паром* видели одно и то же: торопливый разговор со служителем пристани, шоссе, фрагменты

⁶ Пазолини П. П. Смерть как смысл жизни. — Искусство кино, 1991, № 9, с. 163.

Персона. Реж. Ингмар Бергман. 1966 // Страсти Жанны д'Арк. Реж. Карл Теодор Дрейер. 1927





придорожного пейзажа, роковую развилку и, наконец, стремительно надвигающееся навстречу дерево. Стрелка на круглом спидометре и станционный колокол, ударивший в тот момент, когда мотоцикл пересек железнодорожное полотно перед самым носом поезда, могли бы стать символами истекающего времени, но и то и другое читались как детали повествования. В последнем случае скорее обнаруживается неприсущая Дрейеру ирония — звон колокола напоминает об ипподроме и скачках. Смерть, сидящая за рулем автомобиля, была всего лишь курносой креатурой со странно остановившимся взглядом. «Зачем вы спешите?» — спрашивала хозяйка бензоколонки. «Потому что мне надо», — отвечал герой.

Поучительную коллизию Дрейер выразил пластически. Фильм начинался кадрами медленно отваливающего от берега парома; невыносимо медленно опускался трап, медленно и неуклюже маневрировали на нем автомобили. Движение в городской черте напоминало процессию — вереница мотоциклов и машин тянулась вдоль улицы и пересекала площадь. И только вырвавшись на загородное шоссе, герой давал волю скорости — по мере ее увеличения Дрейер чередовал в монтаже планы лиц, мелькание пейзажа, камера то следовала за героями, то приближалась к ним вплотную. За кадром усиливался звук мотора. Надсадный рокот сопровождал движение до того момента, когда лязг и грохот возвещал о катастрофе. Наступившая затем тишина почти оглушала. Статичные, композиционно выверенные, залитые знаменитым дрейеровским белым светом кадры составляли эпилог. Профанный мир скорости соприкасался с сакральной средой, мирская суета — с вечностью.

Читая *Опоздавших на паром* на этом уровне, кажется, что Дрейер адаптировал авторский язык к актуальной лексике. Опираясь прежде образом «целости» (так было в *Страстях...*, *Вампире* и *Слове*), в этот раз он описывает двоичную, оппозиционную модель мира. На самом деле это не так. Если помнить, что индивидуальный стиль предшествует кинограмматике, *Опоздавшие на паром* превращаются в одну из самых лаконичных формулировок дрейеровского credo.

Все зависит от того, как Дрейер снимает движение. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что на протяжении всего фильма его камера занимает три фиксированные позиции по отношению к динамичным объектам. В первой из них аппарат установлен так, что поступательное движение видно в двумерной проекции экрана — так организован городской проезд кавалькады, с этой точки зрения зритель видит остановку у бензоколонки, железнодорожный переезд и разворот мотоцикла на развилке. Эта точка зрения присутствует и в сцене обгона катафалка — соревнование людей и смерти показано сбоку, так что видны упорные попытки мотоциклиста опередить автомобиль. Второй ракурс условно назовем «субъективным». Хотя прямого указания на источник взгляда Дрейер не дает, понятно, что мелькание деревьев и пожираемое колесами полотно дороги увидены

глазами героев, упоенно накручивающих километры. И, наконец, третья и самая главная позиция аппарата организована по оси глубинной проекции экрана и, в свою очередь, осуществлена с движения. За счет синхронизации скорости мотоцикла и операторской машины Дрейер добился эффекта неподвижности объекта — придорожный пейзаж бежит вспять, но крупность героев не меняется, они как будто остаются на месте. Точно так же их снятые сбоку портретные планы исключены из динамики предметного окружения. Мы видим профили на фоне неба и только по напряженным позам героев делаем вывод, что они мчатся с сумасшедшей скоростью.

Если расшифровать этот кинотекст авторским ключом, становится понятно, что сакральная модель мира выстраивается здесь через оптическую дефиницию движения. Столь важные для Дрейера категории предопределения и личного выбора переданы через динамику. Реальное движение, то есть зримое преодоление пространства, возможно только в присутствии стража Смерти (проезд по городу) или в ситуации, чреватой выбором (сцены у бензоколонки, железнодорожный переезд и развилка). Движение обретает поступательность, и в сцене финального обгона — состязаясь с водителем катафалка, мотоциклист приближается к смерти. Хоровод деревьев и строений дан в субъективном ракурсе — иллюзия перемещения сопровождает героев, в то время как они остаются на месте (о сознательности такого приема свидетельствует хотя бы то, что видно, как в одном месте Дрейер обрезает план, едва мотоциклист закладывает вираж и оказывается в непредусмотренной боковой проекции). В кадрах эпилога траектория взгляда меняется. Горизонтальные композиции уступают место верхним и нижним ракурсам. В вертикальном, истинном мире «беспечные ездоки» уплывают по водам вечности.

Истинный мир у Дрейера статичен и бесконфликтен. Благодаря взгляду камеры, зрители с самого начала получают все необходимые знамения — таким образом, отказываясь от драматического саспенса, Дрейер противопоставляет ему саспенс, так сказать, религиозный, который, в свою очередь, не формирует ни коллизии, ни напряжения, потому что его нити находятся в руках совсем иных сил. Мотоциклист и его спутница выбирают гонку и погибают, но, пожалуй, мы не сможем окончательно утверждать, где пролегает граница между их собственной волей и роковой закономерностью.

Статичный мир Дрейера у Бергмана становится конфликтным. В *Причастии* он рассказывает историю провинциального пастора, усомнившегося в Боге, живущего во грехе и в конце концов не способного предотвратить самоубийство одного из своих прихожан. Герои Дрейера опаздывают на паром, Томас Эрикссон опаздывает к душе страждущего. В финале дрейеровского фильма мы издали видим одинокую фигуру над дуговыми перилами корабельного мостика, у Бергмана герой с мучительным торжеством сознает собственную богооставленность.

Говоря о *Причастии*, Бергман заметил, что фильм строится на двух мотивах. Один из них — религиозный, другой — любовная драма. Оба мотива встречаются в образе любовницы Томаса Мэрты. Именно она — средоточие страстей, терзающих героя⁷. В первой же сцене *Причастия* мы видим Томаса, проповедующего в церкви, и Мэрту, сидящую среди прихожан. Коллизия фильма еще не определена драматургически, но уже «сделана» камерой, обозначающей за счет движения и статики силовые поля грядущего конфликта.

Сравнение *Опоздавших на паром* с первой сценой *Причастия* интересно не только потому, что Бергман и Дрейер пользуются схожей фигурой авторской речи. В известном смысле они еще и меняются местами. Слова в ролике Дрейера лишены сакрального звучания и несут сугубо функциональную нагрузку — из реплик персонажей мы узнаем только расстояние до следующей пристани и то, что герои торопятся. Напротив — вступительный эпизод у Бергмана очищен от бытовой лексики и озвучен текстом Священного Писания. Сцена начинается с крупного плана Томаса, затем следует статично снятый интерьер церкви, а в следующем кадре камера через наплывы показывает три ракурса церкви снаружи. Через наплыв она возвращается внутрь и в дальнейшем, на протяжении всего эпизода, соблюдает торжественную неспешность и литургическую симметрию.

Не станем подробно разбирать пластические характеристики действующих лиц, заявленные Бергманом на крупных планах. Будущий самоубийца Юнас и его беременная жена, горбун Альгот, булочница Ханна с дочкой и другие показаны в неповторяющихся ракурсах, их поведение отличается индивидуальными особенностями, каждый по-своему причащается Святых даров. Больше того — впервые зафиксировав камеру на лице Мэрты, Бергман по оси взгляда монтирует его с просфорками, с телом, в метафизике которого в дальнейшем разовьется линия героини. При всех экспрессивных характеристиках внутрикадрового пространства нас интересует его динамическое состояние, напрямую явленное как экспозиция будущей драмы.

Впервые камера двинулась вдоль плоскости экрана, когда беременная Карин Перссон запнулась, поднимаясь с колен. Маленький инцидент не нарушает торжественного хода службы. Как будто подтверждая это, Бергман показывает отход Карин от алтаря в сложном монтажном сопоставлении с фигурой Альгота — возникшее было движение микшируется, приглушается за счет равновесия крупностей. Точно так же статичная камера дважды еле заметно сдвигается, чтобы сохранить устойчивые пропорции кадра. Первый раз она следует за встающим с колен Юнасом, второй — провожает Томаса, отступающего от паствы к алтарю.

⁷ Цит. по сб.: Ингмар Бергман. М., 1969, с. 279.

В обоих случаях статика объектива, напрямую связанная с внутривидовым пространством, оказалась бы догматической. Бергман и его оператор Свен Нюквист перемещают аппарат именно для того, чтобы сохранить эффект статуарности героев в кадре.

Когда камера действительно начинает двигаться, это выглядит как тревожное, почти шоковое событие. Едва Томас возносит Благодарение, камера последовательно наезжает на его лицо и на лицо Мэрты. В размеренный ритм происходящего вторгается диссонанс: между двумя людьми происходит нечто, не укладывающееся в отношения пастыря и прихожанки. Догадка подтверждается — с последними словами молитвы аппарат наискось панорамирует к одинокой фигуре Мэрты.

Как и у Дрейера, движение у Бергмана связано с миром и соблазном, а статика — с верой и храмом. Но у Дрейера само ложное движение есть в конце концов неподвижность, а у еретически усомнившегося Бергмана, напротив, — динамика страстей взрывает изнутри симметричный покой священного действия.

Отступление 2. Хичкок: *vertigo*

Говоря о пространственном образе Провидения, нельзя не упомянуть Альфреда Хичкока. В беседе с Трюффо он признался, что однажды, сильно перебрав на банкете в Альберт Холле, вышел проветриться и увидел, что все вокруг «уходит»⁸. Эффект, при котором «точка зрения остается фиксированной, пока перспектива меняется, как будто ее растягивают в длину»⁹, мэтр пытался опробовать в сцене обморока героини *Ребекки*, однако по техническим причинам ничего не вышло. По собственным словам Хичкока, он вынужден был ждать целых 15 лет, пока в *Головокружении* не получил возможность применить так называемый «zoom с отъездом», то есть прием, при котором трансфокатор приближает объект, а операторская тележка тем временем удаляется от него.

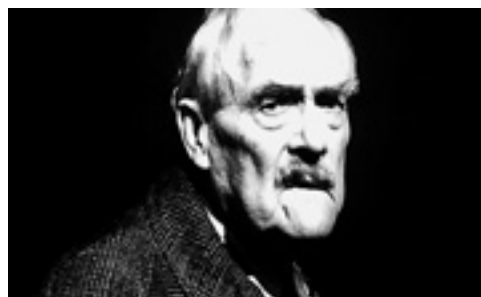
Страдающий боязнью высоты герой *Головокружения* заглядывал в проем винтовой лестницы. Ему казалось, что пространство вопреки законам гравитации «бросается» на него снизу, будто тесто из квашни. В известном смысле Хичкок лукавил. «Антигравитационный» подход он нашел гораздо раньше. В сделанном за четыре года до *Головокружения* *Окне во двор* фотограф, не удержавшись за подоконник, летел вниз, однако казалось, что падает не он, а земля встает на дыбы и атакует человека. В *Поймать вора* взломщица барахталась на краю крыши, но суэта собравшихся внизу зевак явно не соответствовала масштабу вертикальной дистанции.

При съемке столь пугающей его самого высоты Хичкок пользовался рирпроекцией. Нагляднее всего этот эффект проявился в сцене убийства Арбогаста из

⁸ Hitchcock by Truffaut. N. Y., 1984, p. 246.

⁹ Ibid.





Психо — Хичкок предварительно снял с тележки лестницу, по которой предстояло скатиться сыщику, а потом наложил на полученное изображение лицо. В результате получилось, что жертва остается на месте, а ступени и пол исполняют за ее спиной танец смерти.

Едва ли стоит объяснять, что падение с высоты — тот род движения, которое меньше всего предусматривает человеческое усилие. Падающее тело движется по законам физики, но у ироничного моралиста Хичкока оно перемещается согласно метафизическому закону. Пространство живет своей тайной жизнью, напоминая о себе страхом высоты, клаустрофобией и головокружением — авторскими маниями, превращенными в пограничные столбы мироустройства.

Бергман и Дрейер: финал

В эпилоге *Опоздавших на паром* бил колокол, и две птицы парили над лодкой, увозящей гробы с телами погибших. В последнем кадре Дрейер использовал открытую метафору — двойную экспозицию воды. Под зримыми волнами стремилось течение Стикса, и Харон-лодочник увозил души умерших в подземное царство.

Дрейер явно прибег к самоцитированию. Колокол, подвешенный на Г-образной перекладине и возвещающий о последнем путешествии «опоздавших», повторял колокол, который видел и слышал в *Вампире* Дэвид Грей. И лодочник в низко надвинутой рыбацкой шляпе как две капли воды походил на сажающегося в лодку странного незнакомца, увиденного Греем из окна гостиницы. Вода — символ вечности и святости — сообщала окончательную видимость невидимому. Вода не знала гнева и страстей — в том же *Вампире* злодей тонул в «сухой субстанции», в потоках зерна, накрывающих его с головой.

Финальная сцена бергмановского *Лета с Моникой* почти дословно повторяет последние кадры *Опоздавших на паром*. Я не решусь предполагать цитату или сознательное заимствование — речь скорее о сходстве лексики авторского итога. Харри, переживший романтическую робинзонаду, супружество и разрыв, возвращается к постылой буржуазной рутине. С маленькой дочкой на руках он бредет по городу и останавливается возле уличного зеркала. Всматриваясь в глубину темной амальгамы, он видит воду и лодку, на которой путешествовал с Моникой. За кадром раздается удар колокола. Через изображение лодки вновь проступает лицо Харри...

В *Опоздавших на паром* смерть героев утверждала незыблемость Истины. Как написал Йорн Доннер, в *Лете с Моникой* не умирает никто, кроме любви.¹⁰ Из сакрального измерения у Дрейера выступали воды вечности, Бергман оmyвает ими осиротевшего без чувств героя. Верховное знание жило в кадрах Дрейера без

¹⁰ Ингмар Бергман, с. 51.

посредников, Бергман испытывает его на разрыв, боль и страдание, опосредует отражением, памятью, внутренним зрением, а в конце концов и самой физической основой киноизображения. Крупно сняв лицо Жанны, Дрейер открыл метафизические возможности экрана. Не впав в искушение концептуального творчества, Бергман поставил *Персоной* концептуальную точку в поисках этих возможностей. Значит ли это, что в каждом из них что-то началось и что-то закончилось? Вероятно, нет. Как следует из старинной притчи, прочитанной Исааком маленькому герою *Фанни и Александра*, «каждый человек носит в себе надежды, страх, тоску, каждый человек в крике выплескивает свое отчаяние, одни молятся определенному богу, другие кричат в пустоту».

АНДЖЕЙ ВАЙДА: ОТ РОМАНТИЗМА ДО НАШИХ ДНЕЙ

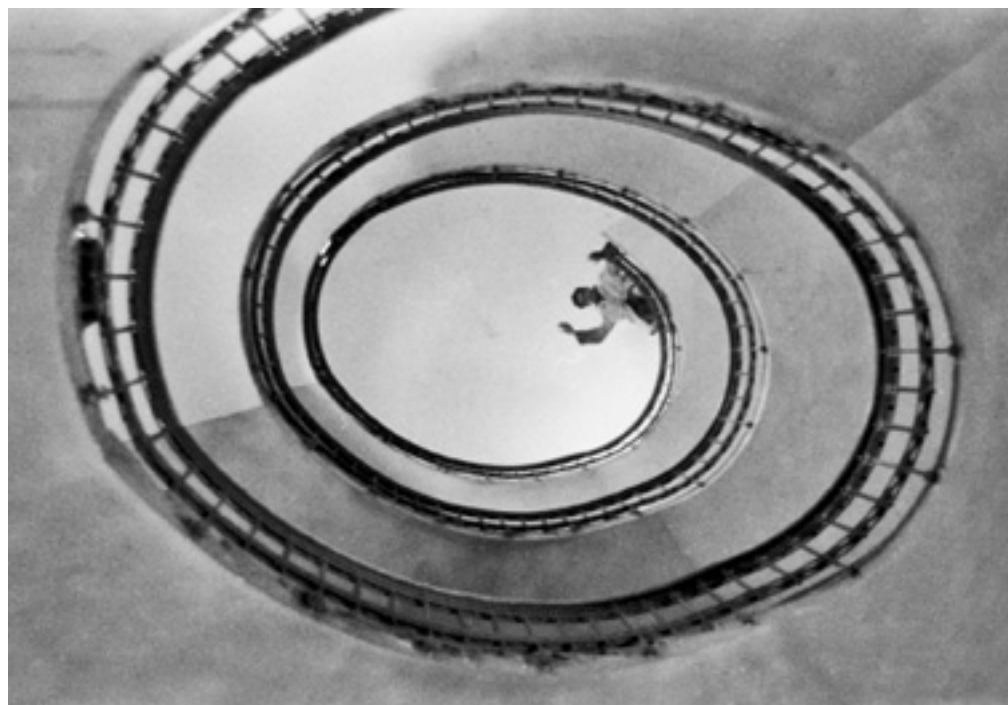
Сегодня Анджею Вайде исполнилось 70 лет. Круглая дата расставила все по местам. Последний романтик окончательно утвердился в редущей галерее последних киноклассиков. И неизвестно, для кого этот юбилей важнее. Для поляков, свято чтущих национальные святыни. Или для нас, проживших вместе с фильмами Вайды несколько десятилетий собственной истории.

Если понимать классику как целостность авторского взгляда на мир, то классиком Вайда стал «от противного». Герои его ранних картин пребывали в постоянном противоречии с собой и несли мучительное бремя антигероизма. Они делали то, чем Польша занималась на протяжении почти двух столетий – решались на выбор, когда любой выбор был обречен, бесполезен и смертельно опасен. Несмотря на это мальчишки из *Поколения* шли на бессмысленные теракты, герои *Канала* поднимали Варшавское восстание, а Мачек Хелмицкий из *Пепла и алмаза* палил в своих и чужих, повинуясь не логике истории, а собственному кодексу чести.

Многие годы критики пытались поймать режиссера на слове. Едва его персонажи выбирались из-под обвала прямых отсылок к Мицкевичу или Словацкому и переставали застывать в позе барочного распятия, романтический период объявлялся завершенным, а Вайда смирившимся и помудревшим. Классификация неизменно лопалась. Вероятно, потому, что романтиками были не только и не столько герои Вайды, сколько он сам – вечный оппозиционер любой власти, покою и порядку. Взыскав необыденных истин, он оставался тем большим идеалистом, чем более чернушные фильмы снимал. Время и место не имели значения. Категорический императив одинаково сопровождал примкнувших к Наполеону шляхтичей из *Пепла*, силком возведенного на постамент «человека из мрамора» или среднестатистического варшавского и-тэ-эра, нелепой смертью избавленного от жизни «без наркоза».

На рубеже 60-х Вайда выворачивал наизнанку миф национального героизма, но, как только в стране худо-бедно забрезжила стабилизация, принялся попрекать современников отсутствием героев. В *Дирижере* он на уровне творчества столкнул закомплексованного «совка» и свободного западного человека. Однако, сам будучи на Западе, наплевал на меру и вкус, одел булгаковского Иешуа в драные джинсы и превратил в антибуржуазного тусовщика, замордованного спецслужбами. Он бросил открытый вызов империи, получив каннское золото за *Человека из железа* – восторженный гимн польской «Солидарности». Но едва свободные профсоюзы занялись политической игрой, уехал во Францию и снял *Дантона* – фильм

Поколение. Реж. Анджей Вайда. 1955



Канал. Реж. Анджей Вайда. 1956



Пепел и алмаз. Реж. Андрей Вайда. 1958



Пепел. Реж. Андрей Вайда. 1965



Пейзаж после битвы. Реж. Анджей Вайда. 1970



Всё на продажу. Реж. Анджей Вайда. 1969



Человек из железа. Реж. Анджей Вайда. 1980



Перстень с орлом в короне. Реж. Анджей Вайда. 1993





о революции, которая рано или поздно становится властью. Когда сражаться было не с кем, он бился с самим собой. Так появилось *Всё на продажу*, беспощадное разоблачение собственной легенды, замешенной на слабости, пафосе и крови.

Своим учителем Вайда часто называл Луиса Бунюэля. Как и у Бунюэля, в его фильмах много жестокости и перевернутых символов веры. В *Пепле и алмазе* жертва в подожженном автоматной очередью пиджаке падала на пороге часовни, в *Пепле* опозоренная монахиня закалывалась распятием, в *Пейзаже после битвы* торжественная литургия сопровождала полуживотной физиологии лагерников. Жестокость на экране стареет очень быстро, и «пограничные ситуации» давно вышли из моды, однако Вайда продолжает мучить себя и своих героев необходимостью выбора и невозможностью выбирать. В поисках столь любимой им двойственности он повторил классический маршрут романтиков и отправился на Восток, чтобы снять знаменитого японского актера в двойной роли Настасьи Филипповны и Мышкина. С возрастом он научился многому, кроме одного — спокойной снисходительности, которую часто и ошибочно принимают за классику. Оттого его последние фильмы так похожи на раздраженные римейки прежних шедевров. *Перстень с орлом в короне* показывает, что произошло бы с персонажами *Поколения* и *Канала*, случись им уйти от облавы или выбраться из канализации. Жизнь оказывается труднее смерти. Антигерои умирали, но не капитулировали. Герои выжили и сдались. *Страстная неделя* почти зеркально отражает *Самсона*. С той разницей, что там женщины прятали от гестапо мужчину, а здесь мужчина закрывает от пули женщину, а на выстиранном белье оседает пепел сожженного гетто. В *Пепле и алмазе* кровь умирающего Мачека проступала сквозь простыню и была тем алмазом, который, несмотря ни на что, сиял через золу сгоревших иллюзий. Через три десятка лет алмаз превратился в пепел. Но лишь потому, что все эти годы горел в невыносимо жарком пламени романтической надежды.

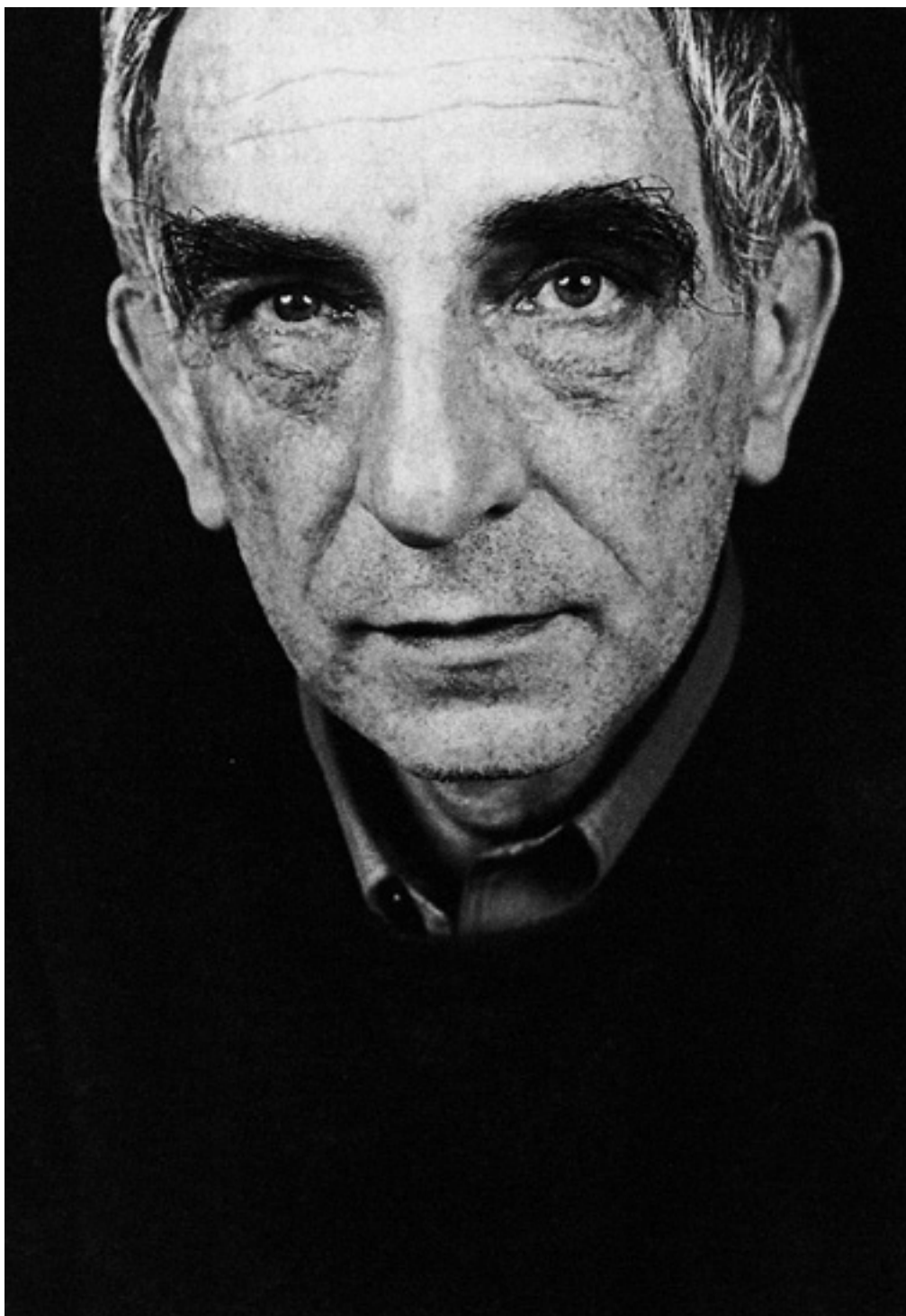
ДВОЙНАЯ СМЕРТЬ КШИШТОФА КЕСЬЛЕВСКОГО

Умер Кшиштоф Кесьлевский. После его смерти модный вопрос «будет ли у кино второе столетие?» стал куда менее риторическим. И не потому, что с уходом польского режиссера перестанут сниматься фильмы. А потому, что кинематограф, и без того стремительно теряющий волшебство, лишился одного из своих самых загадочных творцов — математика, мага и моралиста. Соблазнительно считать, что склонный к зеркальным сюжетам и сквозным рифмам Кесьлевский продумал и обставил собственную смерть. Едва закончив *Красный* — завершающую часть трилогии, «окрашенной» в цвета французского флага, он заявил о том, что его миссия выполнена и он уходит из кино. Многие сочли это саморекламой, однако он действительно ушел. И не только из кино, но и из жизни, подтвердив тем самым, что кабалистическая симметрия его фильмов происходила не из особенностей умозрения, а из «той силы, которая управляет ходом событий».

С силами судьбы Кшиштоф Кесьлевский явно знался. И всякий раз, снимая кино, обнажал прихотливые сплетения неизбежности и случая, которые в конце концов тоже рушились, обнаруживая истинную природу вещей. И тем более истинную, чем более непостижимую. Может быть, поэтому в его фильмах, пересказавших христианские заповеди постструктуралистским языком, спасались не те, кто прислушивался к знамениям, а те, кто просто верил. Еще при жизни фильмы Кесьлевского поделили на «реалистические» и «метафизические». В застойной Польше он считался «социально озабоченным», много снимал на заводах, в унылых конторах и безликих новостройках. К стилю его поздних работ точнее всего подходит затасканное определение «магический реализм». Магия подсматривает за кулисы реальности и учится угадывать будущее. Кесьлевский овладел этим опасным искусством только для того, чтобы в его простых историях проступила нелинейность времени, где все связаны со всеми и над всеми царит закон Провидения. Скорее всего, его не поняли. Каннское жюри предпочло *Красному* тарантиновское *Бульварное чтиво*, в котором тот же прием разменян на скобки для кровавой клоунады. Кесьлевского упрекнули в исчерпанности и желании стать демиургом. В ответ он заявил об уходе из кино. Но свою последнюю власть употребил на то, чтобы в финале *Красного* собрать всех героев трилогии на терпящем крушение пароме и спасти, с компьютерной точностью доказав старый постулат «верую, ибо это невероятно». Герои выжили, а демиург умер. Говорят, он слишком много курил. Это похоже на второй финал, но не поверить в это уже нельзя.

«Ъ». 1996. 15 марта. Статья опубликована под названием «Кино и жизнь закончились одновременно».

Кишигорф Кесьлевский. Фот. Стив Пайк. 1994



ТЕЛО ВЛАСТИ

Несколько лет назад я читал лекции в маленьком университете на американском Среднем Западе. Курс назывался «Краткое введение в постсоветское киноискусство». Полагая, что американцы, народ прагматичный и падкий до информации, я исписал целую тетрадку цифрами и диаграммами. Они не понадобились – производственные показатели «Ленфильма» мало интересовали слушателей, потому что они искренне считали Ленинград столицей Украины. Кончилось тем, что мы стали просто смотреть кино и обсуждать возникшие по ходу дела проблемы.

К теме нового взгляда на историю я показал *Миф о Леониде* Дмитрия Долинина – на мой взгляд, одну из самых недооцененных картин перестроечного десятилетия, по-фасбиндеровски соединяющую мещанскую драму с исторической трагедией. Об этом и собирался говорить после просмотра, однако разговор почему-то не задался. Симпатичные студенты, уже умеющие отличить чернуху от духовки, а стеб от покаяния, уткнулись в свои стаканчики с кока-колой и смущенно молчали. В конце концов одна серьезная и умная девочка сказала: «Я что-то не поняла, профессор. Этот Nickolaeff был сгазу, да? Когда он лишился работы, то написал письмо своему боссу, но потом, находясь всего в двух шагах от Kiroff, письма не отдал и повел себя как-то странно. При чем здесь сталинизм? Я думаю, у парня просто серьезные психические проблемы».

Повторяю, это была хорошая и умная девочка. Она искренне не понимала, почему один парень написал жалобу другому парню и упустил случай передать ее по назначению. И я не мог ей объяснить, что при виде парня, облеченного властью, простой советский парень переживал примерно те же чувства, которые она сама испытала бы, случись ей встретиться с марсианином или заговорившим памятником. То есть с тем, кого можно представить, нафантазировать, при желании даже описать словами. Но нельзя лицеизреть наяву.

Позже, в экзаменационной работе, эта девочка написала, что постмодернизм представляет серьезную опасность для русской культуры. «Русские впервые получили шанс жить в новом демократическом обществе, – считала она, – а постмодернизм ничего нового не производит и только отвлекает людей от упорной ежедневной работы». Из этого я делаю вывод, что известные иллюзии были ей не чужды. И определенные кумиры тоже, наверное, водились. Но, думаю, при встрече с Томом Крузом или самим Клинтоном она нашла бы в себе силы попросить автограф. А то и отщипнуть кусочек пиджака на сувенир, потому что обладание частицей тела звезды есть, по существу, знак приобщения и индивидуальной состоятельности.

Речь идет о двух типах социального идолопоклонства. О западной системе поп-звезд и мистерии восточных кумиров. Образ первых построен на персональной харизме, на энергетике личности. Вторые манипулируют таинством нездешнего бытия. Первые, если можно так выразиться, повышенно телесны. Вторые как бы лишены тела вообще и пребывают в бесплотном измерении иконы, изображения и слова. Обе концепции появились не вдруг и вовсе не обязательно совпадают с обнажением тоталитарной конструкции того или иного периода. Известно, например, что после того как «битлы» во время своего первого американского турне заночевали в каком-то мотеле, их подушки были по лоскутам проданы поклонникам. Но еще в 20-е годы подростки покупали у горничных дрезденского «Паласа» бутылки с водой, в которой мылся знаменитый тенор Паттиера. И наоборот — совсем недавно сочинские власти придумали за вполне подъемные деньги сдавать желающим комнаты резиденции Сталина. Охотники нашлись главным образом среди иностранцев — перспектива вздремнуть на ложе кровавого генсека наших соотечественников не очень вдохновила.

Пять лет назад в дискуссии, опубликованной на страницах «Искусства кино», Акош Силади повернул проблему в сторону власти!¹ По его словам, Гитлер, много и охотно позировавший перед документалистами, был явлением рыночного масскульта, являясь на экране не как Бог, но как «звезда». Сталин, напротив, живую избегал камеры, зато был одним из первых диктаторов, при жизни ставшим персонажем игрового кинематографа и подтвердившим таким образом концепцию восточной деспотии, у которой нет тела, но есть только сакральное изображение (отсюда распространенный ГУЛАГовский сюжет о людях, посаженных за неосторожное обращение с портретом вождя). В официальной советской иконографии 30–50-х у Сталина не было биологического возраста. Отец народов представлялся по преимуществу в двух ипостасях, частью повторявших перипетии парадного жития. В одной из них существовал черноглазый подпольщик-абрек, в другой — хорошо сохранившийся навсегда пятидесятилетний мужик с густыми седеющими усами. На портретах он казался высоким, хотя в жизни был мал ростом, крив и сухорук.

Уже после Кракауэра в литературе не раз описан первый эпизод *Триумфа воли* Лени Рифеншталь. Самолет, подобно орлу парящий над Нюрнбергом, ликующие толпы внизу, торжественный проезд фюрера по улицам. Семантика кадров вполне прозрачная — нацисты обожествляли высоту и стремились превратить жизнь в симметричный орнамент. «Не без символического значения, — отмечал Кракауэр, — фигура Гитлера часто возникает на фоне облаков»² С одной стороны, это

¹ См.: Кино тоталитарной эпохи. — Искусство кино, 1990, № 3, с. 103–105.

² Кракауэр Э. Пропаганда и нацистский военный фильм. — Киноведческие записки, 1991, № 10, с. 119.



действительно так. Но с другой — камера приближалась к Гитлеру так близко, что были видны пористая кожа, не слишком тщательно подбритый затылок, какие-то неаппетитные волоски на шее. Пройдут годы, и операторы «MTV» будут похоже снимать постаревших «Rolling Stones», обыгравших свои морщины и складки как составные неувядающего имиджа.

Со Сталиным такого произойти не могло, всякая индивидуальная физиология изгонялась. За это, в частности, поплатился в *Колыбельной* Вертов, рискнувший распространить патерналистскую метафору на сферу сексуальной мощи отца народов. Это было грубой ошибкой. Лучший друг советских детей обладал немереной плодоносной силой, но не мог обрюхатить конкретную женщину. Кроме того, он не ел, не пил, не справлял естественные нужды. Сталин не спал — его привычка работать ночами превратилась в образ кремлевского окна, горящего над страной как всевидящее и всевидимое око. В фильмах Чиаурели он мог посадить с собой за стол народных избранников, но лишь затем, чтобы угостить, но не разделить трапезу. В *Падении Берлина* сквозная оппозиция Сталин — Гитлер во многом определялась тем, что фюрер часто и неопрятно жрал, в то время как Верховный Главнокомандующий из людских слабостей позволял себе только трубочку (кстати, обезьяна, то есть человекоподобное существо с некультуренной физиологией, надолго поселилась в зоопарке советской политической карикатуры — слюнявые мартышки и краснозадые макаки олицетворяли и фашистскую сволочь, и зарвавшихся в гонке вооружения буржуев).

Очевидно, что в мифологическом пантеоне советского сознания Сталин претендовал на ту роль демиурга-основателя, которая объективно отождествлялась с Лениным. Рискну предположить, что политическая рокировка в культуре



и, в частности, на экране, произошла не без участия негласного мифа о «добром Ленине», чьи заветы исказились свирепым преемником. Поддержанная временем установка на «человеческое» все расставила по местам. «Самый человечный человек» то засыпал на полу, укрывшись чужим пальтишком, то показывал заезжему солдатику, где водички набрать. В разговоре заглядывал в глаза, при встрече жал руку и больше всего напоминал не то провинциального учителя, не то уездного доктора — интеллигентного, участливого, даже суетливого в своем стремлении облагодетельствовать всех и каждого. Широко бытовал сюжет о «неузнанном» Ленине — в своей телесной инкарнации вождь победившего пролетариата ничем не отличался от простого смертного. Кроме того, в него стреляли. И попали. Пули продырявили плоть, подтвердив тем самым уязвимость того, кому на смену пришел вождь с именем, исключая самую мысль о человеческом материале.

Власть — или, вернее, культура власти — в России всегда стремилась к анонимности и бестелесности. Горбачев, одним из первых попытавшийся построить свой имидж на «звездной» основе, первым же за это и поплатился. Все помнят, что на заре перестройки, когда портреты генсека еще были обязательным атрибутом руководящих кабинетов и присутственных мест, его официальное изображение существовало в двух вариантах. В одном лысину Горбачева украшало знаменитое родимое пятно, а в другом — нет. Шизофрению худкомбината легко вообразить. С одной стороны, гласность, новый курс и все такое. С другой стороны, власть, даже либеральную, нельзя отягощать лишними физиологическими подробностями. В условиях настоящего рынка проблема решилась куда проще. Не так давно мне встретился немецкий журнал, в котором соответственно отретушированная фотография Горби служила рекламой пятновыводителя.

Постсоветское кино принялось усиленно анатомировать державу. Впрочем, какающий Сталин в соловьевской *Черной розе...* или жрущая опричнина *Пиров Валтасара* — ничто по сравнению с *Советской элегией* Александра Сокурова — одной из самых объемных художественных рефлексий на либеральные обещания Ельцина. Тогдашний лидер популистской оппозиции предстал на экране как сгусток материи, как тело, излучающее особо внятные сокуровской камере энергетические эманации. И в немой дуэли с пребывающим в бесплотном телеизмерении Горбачевым побеждал зримый, тяжелый, телесный Ельцин.

«Звездный» ореол сопровождал Ельцину и на массовом уровне. Адюльтерная подноготная покушения на опального политика или странности поведения новоизбранного президента перед американцами скорее прибавили ему любви, чем скомпрометировали. Надо признать, что сегодня последовательнее других «поп-звездного» имиджа придерживается Жириновский. Едва ли его многочисленный электорат, не слишком искушенный в механизме имиджмейкерства, сознает, что голосует не за политическую программу ЛДПР, а за недюжинную энергетику ее руководителя, то обливающего оппонентов апельсиновым соком, то затевающего драки перед трибуной, а то и вовсе бегающего наперегонки с обезьянами (!) где-то в тропиках (последний сюжет показал недавно Владимир Молчанов и, думаю, невольно завербовал тем самым несколько новых избирателей ЛДПР).

Перед декабрьскими выборами телевидение крутило клип, в котором Жириновский лихо отплясывал на дискотеке, со значением поглядывая на платиновую блондинку, похожую на итальянскую порно-парламентарку Чиччолину (была это она или нет, сказать трудно — кадр утонул в полумраке). Умеренного центриста Ивана Рыбкина тогда же в декабре зрители увидели глазами бывших односельчан. Автобус трясся по проселочной дороге, а пожилые колхозники и колхозницы, всматриваясь в объектив, прозревали за кадром «своего Ваню» — бывшего сердцееда и танцора твиста, отбывшего в столицу вершить государственные дела. Собственной персоной Рыбкин являлся только на мгновение. Он обнимал престарелую матушку (была ли это его мать на самом деле — сказать опять-таки трудно) и сообщал, что погостит недолго. Державные заботы ждут.

Претенденты на власть, как видно, продолжают путешествовать между сверхтелом и великим анонимом. Разница только в том, что полвека назад их конечные остановки означали противоборство культур, а теперь соединились в одной. Кто знает, может быть, для того, чтобы понять, кто в ней есть кто, надо иногда заглядывать в киноархив.

РОДЖЕР КОРМАН — ПОВЕЛИТЕЛЬ КИНОБЮДЖЕТА

Десять лет назад, едва сбросив идеологические оковы, наше кино бодро взяло курс на Голливуд. Ничего не вышло. Оказалось, что по-настоящему «американским», то есть постановочным, дорогим и звездным, советский кинематограф был скорее при социализме, и что в эпоху рыночных отношений равняться следует не на блеск оscarовской церемонии, а на навыки малобюджетного фильмопроизводства. Эта мысль звучит актуально тем более, что сегодня исполняется ровно 70 лет «королю би-кино», легендарному режиссеру и продюсеру Роджеру Корману.

В формуле превращения деньги принято ставить на первое место, а кино — на второе. Роджер Корман всегда поступал наоборот. Он превращал кино в деньги, умудряясь извлекать миллионные барыши из фильмов, снятых за два-три дня в чужих декорациях, на остатках пленки и на обрывках бюджета. Этой привычке он не изменил и в старости. Возглавив несколько лет назад экспедицию в Россию, он распорядился построить в павильоне «Мосфильма» средневековый замок и накрутил там сразу две картины — мистико-эротические *Похороны крыс...* и «хоррор» *Симфония призраков*.

Минувшим летом Корман приехал в Санкт-Петербург на Фестиваль американского кино. На пресс-конференции его попросили поделиться секретом, как сделать дешевые ленты кассовыми. Корман одобритительно кивнул. «Прежде всего, — сказал он, — надо иметь хороший сценарий. Во-вторых, следует заранее изучить места будущих съемок, а при необходимости и побывать в них. И наконец, нелишне заручиться поддержкой опытного оператора». Через некоторое время мэтру задали вопрос о его московских впечатлениях и об особенностях работы с русскими компаньонами. «Это был очень полезный опыт, — ответил Корман, — я лишний раз убедился, что прежде всего надо иметь хороший сценарий, внимательно изучить места будущих съемок и сотрудничать с грамотным оператором». Больше из него не удалось вытянуть ни слова.

Корман почти не лукавил. В этом мы только что убедились, посмотрев на НТВ знаменитый цикл его экранизаций Эдгара По. Особой тайны в этих ужастиках, расчетливо слепленных из различных жанровых компонентов — от мелодрамы до комедии, как будто нет. Но не стоит забывать, что культовые *Маска красной смерти* и *Гробница Лигейи* появились за несколько лет до того, как мистицизм стал высоколобым поветрием, а европейская киноэлита собрала авторский альманах *Три шага в бреду* — официальное признание романтических кошмаров писателя. *Диких ангелов* и *Путешествие*, предвосхитивших психоделический кураж 1968 года,

Корман сделал прежде, чем его ученики Деннис Хоппер и Питер Фонда заняли у Фонды-старшего \$ 400 000 на постановку *Беспечного ездока*, а гангстерскую *Бойню в День Св. Валентина* — раньше, чем другой его ученик Фрэнсис Форд Коппола снял *Крестного отца*.

Начало карьеры Кормана не случайно связано с кинокомпанией «American International Pictures». Ее оборотистые владельцы Сэмюэл Аркофф и Дж. Х. Николсон одними из первых начали играть на массовых вкусах как на бирже, повышая или понижая ставки киномоды, а в конце концов и диктуя ее. В разгар подросткового бума конца 50-х Корман снимал для «АМІ» душешипательные школьные драмы, потом переключился на стремительно входящую в моду космическую тематику «би-ужасы», связанные с популярным мотивом инопланетного вторжения. Пока крупные студии разворачивали свой неповоротливый арсенал для шквального залпа, мобильные малобюджетники успевали сделать с десяток выстрелов, целясь главным образом в тинейджерскую аудиторию. Чем дешевле обходилось кино, тем длиннее и вычурнее оно называлось — так появились кормановские *Человек с икс-лучевым зрением* или с трудом уместившаяся на киноплакатах *Сага о женщинах-викингах и их путешествии по водам Великого Морского Змея*. Чем меньше средств оказывалось под рукой, тем изобретательнее они использовались — поставленный Корманом *Рок всю ночь* начинался как триллер о двух убийцах, терроризирующих посетителей ночного бара, а заканчивался кинобенефисом вокального ансамбля «The Platters», ненароком случившегося тут же. Один из лучших фильмов режиссера, хоррор-бурлеск *Маленький магазинчик ужасов* был сочинен и снят за два дня — именно столько времени оставалось у группы, чтобы отснять назначенную на слом декорацию.

Эффект «би-продукции» точнее всего выразил о'генриевский Джефф Питерс, утверждавший, что никто не может устоять перед искушением купить за один доллар набор из Библии, машинки для колки орехов и дутого перстня с колумбийским бриллиантом. Адресуясь к этой психологии и умело повелевая кинобюджетом, Роджер Корман распоряжался и вдохновением. Его снятые за копейки бестселлеры демонстрируют высший пилотаж авторского обращения с экранными ready made, полуфабрикатами киноязыка, жанра и традиции. Понятно, что гениальный актер Винсент Прайс снимался у него только потому, что звезды суперкласса стоили слишком дорого, а абстрактные поп-артовские мультяшки то и дело перебивали действие *Колодца и маятника*, чтобы восполнить нехватку монтажного материала. Постановочный дефицит всегда был главным стимулом авторской фантазии — не потому ли киноавторы следующего поколения от Копполы до Вендерса считали за честь появление Кормана в эпизодах своих картин. Корман появлялся. Он всегда знал, во что вкладывать деньги.

«Ъ». 1996. 5 апреля.



РИЧАРД — ПУРПУРНОЕ СЕРДЦЕ

В конце минувшей недели Петербург посетили сразу два американских президента. По дороге на московскую встречу «большой семерки» в Северную Пальмиру заглянул Билл Клинтон. Одновременно в рамках мини-фестиваля лицензионного видео «Домашнее кино» состоялась экранная премьера фильма Оливера Стоуна *Никсон*. Явление покойного экс-президента было обставлено едва ли не более тщательно, чем визит президента здравствующего — в зал киноцентра «Ленинград» допускались в основном критики и киножурналисты. Такая предосторожность, впрочем, не казалась излишней — организаторы фестиваля лучше других знали, какими неисповедимыми путями легальное кино превращается в пиратское видео.

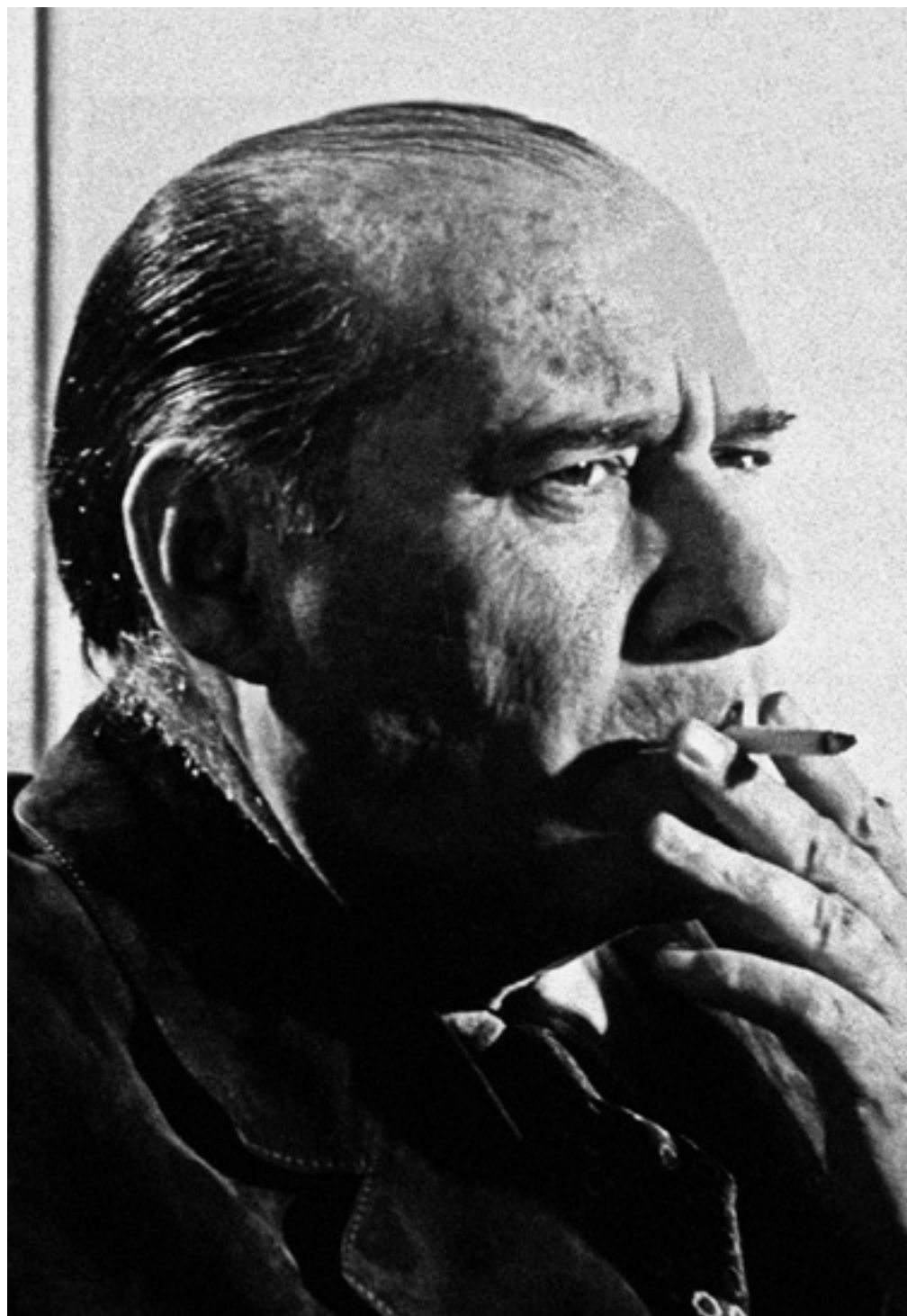
Конец 40-х — начало 50-х годов Сталин провозгласил периодом небывалого расцвета советской кинематографии. Предполагалось, что пришла пора покончить с массовым фильмопроизводством и сосредоточиться на создании «золотой библиотеки», где на радость потомкам остались бы знаменитые деятели истории и культуры — писатели, полководцы, ученые. На рубеже 90-х годов режиссер-солдат Оливер Стоун по собственному почину взялся за ту же задачу. Его герои, правда, явились из более близкого прошлого. Вьетнамский ветеран Рон Ковик и политизированный ди-джей Алан Берг, рок-идол Джим Моррисон и президент-мученик Джон Кеннеди каждый по своему олицетворяли 60-е — эпоху напалмовых войн и галлюциногенов, рок-концертов и левых митингов. Сталинское «малюкартинье» подразумевало кинобиографию как высшую форму официального эпоса. Идеология обеспечивала себя парадной галереей героев и святых. Стоун пошел от противного. Опершись на плечи уже существующих титанов, он возвел недавнюю историю в эпический масштаб и приручил «веселые» 60-е к запросам консервативных 90-х. Разница культур не уберегла от формального сходства. *Рожденный 4-го июля* сильно смахивает на нашего *Кавалера Золотой Звезды*, *The Doors* очень похожи на *Мусоргского* или *Композитора Глинку*, а глядя *J. F. K.*, трудно избавиться от мысли, что его авторы наизусть выучили *Великого гражданина* — столь же пафосную и столь же идеологичную реконструкцию убийства Кирова.

Появившийся в декабре прошлого года *Никсон* убеждает, что Стоун добрался до самой верхушки Большого Стиля, которую в отечественном варианте дозволялось трогать только придворному летописцу вождя Михаилу Чиаурели. Разница лишь в том, что *Клятва* или *Падение Берлина* пестрели скрытыми и явными отсылками к трудам отца народов, а *Никсон* открывается цитатой из Евангелия от Матфея. И вопрос «какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?» занимает не только режиссера, но и самого Ричарда Милхауса Никсона, тридцать седьмого президента США

от республиканцев, вошедшего в историю благодаря выводу войск из Вьетнама, встречам с Мао, договором ОСВ-1 и погоревшего на пустяковом, по меркам большой политики, уотергейтском подслушивании. «Сорваться на такой мелочи — это библейская ситуация», — замечает падшему владыке его друг и госсекретарь Генри Киссинджер, но так же думает и Стоун, всерьез вознамерившийся придать своим размышлениям о демократии и власти дерзновенный размах эпопеи. Никсона сыграл англичанин Энтони Хопкинс. Остановив на нем свой выбор, Стоун пожертвовал внешним сходством, зато заручился исполнительской культурой, отшлифованной в ролях шекспировского репертуара. Чтобы было понятней, режиссер время от времени напоминает, по счету каких высоких страстей судит героя. Почти как Макбету, Никсону мерещатся потоки крови, почти как Гамлет, он под занавес мечтает «умереть, уснуть...» и с лировской болью прозревает истину, лишившись царства. Почти как венценосный тезка Ричард III, Ричард М. Никсон изображает короля-лицедея, с лживой улыбкой шагающего по трупам ради неведомого блага. Но понятно, что влекут его не мистические силы истории, а комплексы недолюбленного подростка, шестерившего на ухажеров будущей жены и не принятого в бейсбольную команду. Классика и современность всегда были надежным средством большой идеологии. Идя навстречу запросам 90-х, Стоун примирил соцреализм и психоанализ, Шекспира и Горького, лаковую эстетику парадного портрета и направленный монтаж Эйзенштейна. Цветное изображение сменяется черно-белым, ракурсная съемка то возвышает героя над фоном, то пригвозждает к земле. Камера то и дело кувырывается и переходит на 16-миллиметровый формат, словно вспоминая, что 60-е были еще и последними годами американского киноавангарда. В стремительном коллаже проносятся облака над Вашингтоном, самосожжение буддийского монаха, вертолетные атаки и студенческие волнения — лет двадцать назад точно так же строились советские телепередачи из цикла «Мир сегодня». «Двое в комнате — я и Линкольн», — мог бы сказать о себе Никсон. Но не как у Маяковского, «фотографией на белой стене», а как у Стоуна — статуей в нише Белого дома, куда заплутавший в интриге президент является за советом у старшего поколения и где тут же дает открытый урок демократии поколению следующему.

В одном из эпизодов Стоун впечатал игровых персонажей в документальное телеинтервью Джона Кеннеди. Совсем недавно так же поступил и Роберт Земекис, заставивший Форреста Гампа поручаться в кадре с большим вашингтонским начальством, но у Стоуна Никсон и есть Форрест Гамп, выучивший текст Шекспира и пропевший его на мотив «Люри, глори аллилуйя». Национальным шлягером песня не стала, в Европе ее даже не дослушали до конца. Словно в насмешку, на Берлинском фестивале *Никсона* обошел английский *Ричард III*. «Я не злодей», — и в жизни и в фильме с этих слов Ричард Никсон начал свою прощальную речь перед американцами. «Шут, похвали себя! Шут, не хвались!» — как будто в ответ ему воскликнул шекспировский тиран.

«Ъ». 1996. 25 апреля.



ОТЕЦ НЕОРЕАЛИЗМА ЛЮБИЛ ЖИЗНЬ БОЛЬШЕ, ЧЕМ КИНО

В сущности, Росселлини хочет вновь обрести человека, которого благодаря искусным вымыслам мы потеряли из виду, хочет найти его первоначально с помощью чисто документального подхода, а затем ввести в самый простой сюжет, рассказанный самым простым способом. Я понимаю, что скажу сейчас нечто чрезвычайно опасное, но это правда: Росселлини вовсе не любит кино, как, впрочем, искусство вообще. Он предпочитает жизнь, предпочитает человека.

— *Франсуа Трюффо*

8 мая исполняется 90 лет со дня рождения великого итальянского кинорежиссера Роберто Росселлини. Долгие годы мы называли его «отцом неореализма», предпочитая не думать о нем как о богоискателе, чудотворце и одном из самых знаменитых Дон Жуанов послевоенной Европы.

Все, кто знал Роберто Росселлини, в один голос утверждали, что он обладал магической властью над кино. Случайные непрофессионалы играли у него как кинозвезды, камера не ломалась, осветительные приборы не гасли, ему всегда благоприятствовала погода, и «уходящая натура» двигалась не прочь, а только навстречу. Те, кто знал режиссера еще лучше, говорили, что так происходит потому, что Десятая муза — это женщина, а Росселлини как никто другой владеет тайной женского сердца. История его фильмов неотделима от истории его громких романов и неистовых влюбленностей. Он сам признавался, что в кино попал только из-за подружки-старлетки, которую ревниво сопровождал на съемки. Молодой Феллини рассказывал, что казнь партизан — одну из лучших сцен *Пайзы* — Росселлини придумал, торопясь на амурное свидание. Подготовка к съемке затянулась, вокруг быстро темнело, и тогда он распорядился снять эпизод одним общим планом, так что в сгущающихся сумерках был слышен только плеск падающих в воду тел.

Благодаря *Риму — открытому городу* тогдашняя подружка Росселлини Анна Маньяни стала народной героиней итальянского кино. Через несколько лет Росселлини оставил ее ради Ингрид Бергман, навсегда слетевшей из-за него с самой верхушки голливудского Олимпа. Когда Бергман приехала в Рим, площадь перед отелем была до отказа забита аплодирующим народом. Двадцать лет спустя такая же толпа сопровождала похороны Анны Маньяни. Из церкви гроб вынесли под рукоплескания — Росселлини влюблялся только в великих актрис. Из-за Росселлини Бергман отказалась от звездной карьеры, Росселлини — от им же изобретенного неореализма.

Так называемый «бергмановский период» кончился, когда он закрутил скандальный роман с индийской сценаристкой Сомали Даш Гупта, уехал в Индию и сделал там большое документальное кино, открывшее новый этап его режиссерской биографии.

Официальная периодизация творчества Росселлини почти совпадает с его сердечными увлечениями и полностью определяется уникальным чувством творческой и человеческой свободы. Он первым начал снимать «жизнь в формах самой жизни», приглашая на главные роли людей с улицы, на ходу меняя сюжет и дописывая диалоги. *Рим — открытый город* и *Пайза* рассказывали об эпическом равенстве людей, объединенных антифашистским подпольем — замордованные гестапо пролетарий, интеллигент и священник поровну делили жертвенную муку, и, казалось, сам Бог пересматривал свои заповеди в интересах освободительного сопротивления.

Может быть, поэтому, когда в начале 50-х Росселлини подряд снял житие Франциска Ассизского и *Стромболи — землю божью*, вчерашние единомышленники обвинили его в предательстве. На смену классовой солидарности пришла метафизика индивидуальной свободы — именно в ней обретал истину Св. Франциск и именно ради нее у подножия вулкана Стромболи аристократка оставляла пригревшего ее простолюдина. Показав это, Росселлини не изменил и не изменился — просто его собственное вольнолюбие преодолело очередную границу.

Религией Росселлини всегда была свобода. Как итальянец и католик он не отделял веру от чуда. В *Риме — открытом городе* самоубийство как акт освобождения осенялось Божественным знаком — яркий свет лился сквозь крестообразную тюремную решетку, на которой удавился схваченный партизан. И наоборот — в своей последней картине *Мессия* Росселлини показал евангельские чудеса как нечто обыденное и рациональное. В *Поездке в Италию* постылые любовники открывали друг друга через свободу, обретенную под аляповатой статуей Святой Девы. За эти и подобные им сцены Росселлини ненавидел радикальный атеист Бунюэль. За это же его боготворили режиссеры французской «новой волны», искавшие примирения магического авторства и объективной кинореальности. «Без Росселлини не было бы ничего», — эти слова Бернардо Бертолуччи вложил в уста героя своей *Стратегии паука*. «Он никогда не задерживается, не объясняет, а очень быстро одну за другой бросает мысли», — считал Трюффо, точно определяя причину того, почему короткометражная фильмография Росселлини едва ли не превосходит перечень его полнометражных работ. В начале 60-х он окончательно ушел на телевидение, сочтя его более подходящим средством массового просвещения. Для малого экрана он снимал биографии великих людей прошлого, причем философы-рационалисты в его авторской галерее соседствовали с апостолами, а государственные реформаторы — с Иисусом Христом. Роберто Росселлини умер 3 июня 1977 года, так и не успев перенести на экран «Диалоги» Платона и «Смерть Сократа».

«Ъ». 1996. 8 мая.

ЛЮБОВЬ В ВОСТОЧНОМ ЭКСПРЕССЕ

Вот уже несколько сезонов каждый уважающий себя кинотурнир не обходится без нового фильма, произведенного в Юго-Восточной Азии — в Китае, Гонконге или на Тайване. Санкт-Петербургский Фестиваль фестивалей не стал исключением. Помимо громко прокатившейся по всему миру *Шанхайской триады* китайского мэтра Чжана Имоу в его программе ожидается и менее известный *Чунгкин экспресс* гонконгского режиссера Вонг Кар-вая. На пиратском видео фильма еще не было. Вероятно, потому, что его американской дистрибуцией занимается Квентин Тарантино, сам сочинивший немало уголовных историй и умеющий оградить свою собственность от воровских поползновений.

После того, как *Чунгкин экспресс* появился в Нью-Йорке, критики заявили, что не посмотреть его все равно что проворонить поезд, уходящий в следующее тысячелетие. В скромном, малобюджетном, снятом главным образом ручной камерой фильме обнаружили пластический драйв азиатского кино и тонкость европейского авторства, хулиганскую смелость молодого Годара и изощренную символику Кшиштофа Кесьелевского.

Картина состоит из двух самостоятельных историй. Сюжетно они не связаны, но их участники так или иначе сталкиваются у стойки ночного кафе-экспресс, расположенного в гонконгском районе Чунгкин. Смысл свиданий до поры остается в тайне. «Мы разминулись всего в сантиметре друг от друга, — говорит закадровый голос героя, — кто бы мог подумать, что через пятьдесят семь часов я полюблю эту женщину». Беглая наркоторговка засыпает в комнате безответно страдающего полицейского. Оба охотятся за консервными банками со сроком годности 1 мая, только для него эта цифра означает день окончательного разрыва с бывшей невестой, а для нее — дату выплаты по крупному счетчику. Наутро она убивает кредитора, сбрасывает золотистый парик и навсегда растворяется в уличной толпе, надиктовав на пейджер признание в любви несостоявшемуся возлюбленному.

Пока другой полицейский тоскует по неверной подруге, в его квартиру регулярно пробирается юная особа, целыми днями гоняющая старый шлягер «Mamas and Papas» и мечтающая свалить в Калифорнию. В конце концов он назначает ей свидание, но она не приходит, прислав вместо себя нарисованный от руки авиабилет в Америку. Она ждала его в баре «Калифорния», он тем временем напивался в другом кабаке. Его покинутая любовь была стюардессой, через год она явится к нему в униформе международных авиалиний. В первой новелле дата разлуки совпадает с днем рождения героя. Он родился 1 мая — его подругу звали Май, что по-английски звучит



и пишется одинаково. Перед тем как окончательно исчезнуть из кадра, герой первой новеллы успевает столкнуться с героиней второй. «Мы стояли рядом всего секунду, — звучит закадровый голос, — через шесть часов эта женщина полюбила другого».

Вонг Кар-вай принадлежит к поколению гонконгской new wave. Любая «новая волна», независимо от того, в каких национальных или исторических берегах она разливается, интересна тем, что как будто впервые открывает реальность, а потому обновляет понятие кинематографического реализма. «Новая волна» всегда несет и всплеск кинопоэзии, потому что высшая поэзия на экране получается при встрече авторского взгляда с живой, несконструированной действительностью. Так было во времена итальянского неореализма, советской «оттепели» и французской *pouvelle vague*. Так произошло и в Гонконге, на перекрестке европейской и азиатской культур, смешанных воедино прихотливой игрой геополитического ума. Устроив у себя «маленький Голливуд», гонконгский кинематограф уже подарил миру самый культовый феномен 90-х — ориентальный триллер, соединивший кодекс бусидо со стилистикой «черного фильма», а неоновый свет асфальтовых джунглей с отточенностью балетного спектакля. Достоверно известно, что жизнь в Гонконге похожа на американское кино, поэтому его новая волна открыла для себя реальность как новый поворот жанрового сюжета. Похожий путь когда-то проделали питомцы «Cahiers du cinéma», однако они прошли школу режиссуры, теоретизируя над фильмами Хичкока и Хоукса. Их гонконгские преемники учились ремеслу, такие фильмы снимая. И если в Европе все «волны» влились в океан мейнстрима еще в 60-е, то гонконгская волна поднялась только в начале 90-х.

Дебютный фильм Вонг Кар-вая назывался так же, как и известная песня «Rolling Stones» — «Пока льются слезы». Действие его второй картины *Время быть диким* происходило в 60-е — запутанная любовная история разворачивалась в лирическом лабиринте мегаполиса с его случайными встречами и необязательными расставаниями. Перед самым *Чунгкин экспресс* он сделал *Пепел времени* — постановочный эпос каратэ. Если вдуматься, фильмография режиссера как будто в миниатюре повторяет три десятилетия европейского кино, начавшегося с нововолновой романтики, прошедшего искушение большой формой и остановившегося на констатации магической неочевидности жизни. После *Чунгкин экспресс* Вонг Кар-вая не случайно сравнили с Кеселевским. Разница только в том, что гениальный поляк рассказывал свои притчи языком конца истории, а молодой азиат — подручными средствами нового тысячелетия. История не кончилась, она просто пошла по другому кругу. И если трагедии Большой истории имеют обыкновение повторяться в виде фарса, то история кино обладает счастливой способностью возрождаться в виде истории, рассказанной в кино.

«Ъ». 1996. 17 мая. Статья опубликована под названием «Поезд, уходящий в следующее тысячелетие».

ШПИОН, ПРИШЕДШИЙ С ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

1996-й в России вполне можно назвать «годом Джеймса Бонда». С киноафиш подмигивает *Золотой глаз* — свежая англо-американская копродукция о новых приключениях агента 007. Ретроспективную «бондиану» запустило НТВ — приход весны отечественные телезрители встретили под аккомпанемент бондовского «вальтера» и томные вздохи покоренных им блондинок. То, с чем так долго боролась идеология, разом случилось в условиях рынка. Явление супершпиона похоже на тотальный захват. Неудивительно, если в ближайшее время у нас воскреснут популярные лет тридцать назад на Западе водка с пистолетом на пробке или детские пижамки 003,5.

В идеологические времена Бонд мог бы без труда выполнить у нас самое невыполнимое задание. Характерной особенностью его шпионской легенды было то, что спецagenta на службе Ее Величества никто и никогда не видел в лицо. О нем много писали и не меньше читали. Образ героя рождался в воображении. Он одевался в безукоризненные смокинги, на раз охмурял длинноногих красоток и вершил кровавые процедуры, не замарав манжет. Он был стопроцентным джентльменом и двухсотпроцентным мужчиной, обаятельным киллером, победителем, который получает все.

В России с Бондом вообще происходили странные вещи. Полупародийные *Никогда не говори никогда* постсоветский кинозритель увидел раньше, чем многочисленные оригиналы, зато, по десять раз пересматривая юннебелевского *Фантомаса*, мы вряд ли догадывались, что видим того же Бонда с его летающими автомобилями и башмаками-пистолетами. Едва расставшись с героем, первый и лучший Бонд Шон Коннери снялся в калатозовской *Красной палатке* и удостоился персональной статьи в «Актёрах зарубежного кино». Однако, когда десять лет спустя Вайда получил из его рук каннскую пальму за *Человека из железа*, бывшему шпиону припомнили грехи антисоветской юности. Видеобум, занесший нам третьего *Индиану Джонса*, не слишком озаботился транспортировкой сопутствующих мифов — папаша Джонс, сыгранный тем же Коннери, мало у кого связался с глумливым тождеством *Голдфингеру* или *Доктору Но*.

Охраняя от бондовской экспансии, советская киноцензура берегла нас от диверсии куда более вредной, чем идеологическая. От едва заметной, но оттого не менее пронзительной иронии, неизменно сопровождавшей кинобондиану 60-х. Следовало хоть раз увидеть Бонда живьем, чтобы понять — собственного шпионского начальства он боится куда больше, чем вооруженных до зубов болгар и турок,

в воде как-то особенно не тонет, а в огне слишком уж не горит. Но именно этого видеть нам не следовало, ведь подобно тому, как окружавший агента 007 крикливый хай-лайф исподволь готовил почву для постмодернистского избытка следующего десятилетия, так и нарочитость образа невольно взламывала створки железного занавеса, чьим порождением и одновременно игровым медиумом был Джеймс Бонд.

Когда-то Трюффо написал, что вся серия 007 вышла из подражания хичкоковскому *К северу через северо-запад*. Это совершенно точно, но сама идея подражания куда прихотливей, чем простое копирование. Хичкок называл кино «куском торта» и неизменно снимал «приятные глазу» фильмы, от которых как будто исходил аромат хорошего табака и дорогого одеколona, в которых царил ненавязчивый комфорт роскошных отелей, а невероятные события происходили с одетыми в твидовые пиджаки мужчинами и причесанными волосок к волоску женщинами. В том же *...Северо-западе* герой Кэри Гранта попадал в переделку, на секунду отлучившись от ресторанного столика, но в самых безвыходных ситуациях сохранял клубные манеры и чистый воротничок. Эффект Хичкока пропал в эпоху «веселых 60-х», когда женщины растрепали волосы, а мужчины сняли галстуки и принялись отращивать бакенбарды, когда агрессия не только вышла наружу, но и вошла в моду. Именно тогда Бонд, с его позолоченными сигаретами, неразболтанным мартини и спортивными автомобилями, перенял «приятность» хичкоковских джентльменов, но только иронично и вкупе с поп-артовским колоритом времени. Может быть, поэтому пародии на Бонда, по сути, неотличимы от оригиналов — разница только в уровне чрезмерности.

Несомненно, образ Бонда — «и. о. героя» — работал на снижение, а не на взвинчивание грозящих демократии опасностей. Напасти при этом оставались вполне серьезными.

При первом же своем появлении в *Докторе Но* спецагент схватился с безумным ученым. С одной стороны, их битва воскресила профессиональный статус злодея из экспрессионистского архива. С другой — эффектно сыграла на массовом страхе перед высоколобыми маниями (замечено, например, что тогда же, на рубеже 60-х, сместился акцент и в классическом хоррор-сюжете о Франкенштейне. Источником зла стала не монструозная креатура, а ее создатель). Из России с любовью принудила супершпиона обороняться самому — под сурдину кассового успеха миф утверждал собственную ценность. В знак благодарности Бонд сберег золотой запас США. Любопытно, впрочем, что талантливый злодей Голдфингер придумал не воровать золотишко, а заразить его ядерной радиацией — мотив, очевидно резонирующий в коллективном бессознательном «холодной войны». И наоборот, в 1977-м — по неостывшим следам «Союза-Аполлона» и Хельсинкского соглашения — появился *Шпион, который меня любил*, в котором Бонд предотвращал третью мировую, рука об руку с советской морской пехотой.

Если продолжать психоаналитические фантазии, то у последнего Бонда, сокрушающего танковыми гусеницами стену петербургского особняка, под коркой явно наболело. Впервые он получил возможность сублимироваться на территории империи, с которой прежде имел дело главным образом опосредованно — на греческих островах или тихоокеанских атоллах. При этом новый Бонд все так же верно служит Англии и все так же подтрунивает над Америкой. Следуя веяниям времени, он, правда, стал куда меньше курить, но с возлюбленными по-прежнему галантен, так что его очередную операцию при желании можно толковать как увеселительную поездку в духе видеоприложений «Плейбоя». Но главное, он все так же побеждает не столько реального врага, сколько коллективный ужас перед врагом, на сей раз принявшим облик развалившейся сверхдержавы. Посмотрев *Золотой глаз*, можно безошибочно представить весь набор «русских страхов», сотрясающих цивилизацию. Гэбэшники, торгующие госсекретами, рвущиеся к власти генералы, компьютерные гении, запросто взламывающие секретные шифры, и даже национальная политика Сталина, отозвавшаяся заговором в самом сердце британской контрразведки.

Хотя новый Бонд Пирс Броснан не блещет ни самоиронией Коннери, ни актерским нервом Тимоти Далтона, ни хотя бы комиксовой статью Роджера Мура, его заслуга перед человечеством не так уж и мала. Ведь, одолевая супостата, он заодно реабилитирует и кураж настоящего мужского действия, запыленного и изгаженного политкорректностью 90-х. Когда вечная обаяшка Мани-Пенни в ответ на похлопывание по попке поминает чуть ли не пресловутый «сексуал харресмент» — это пострашнее происков СПЕКТРа. Не случайно нынешним шефом Бонда становится леди с короткой феминистской стрижкой и маниакальной верой в позитивность общественного прогресса. Бонд для нее — инфантильный мужлан, так и не вернувшийся с полей «холодной войны». Тут уж недалеко до прямого предательства. И оно происходит. 006 — друг и напарник — плетет многолетнюю интригу и вообще по крови казак. А что такое «казак» для цивилизованной Европы, объяснять не надо.

Одним словом, в постисторическую эпоху бондовское «и. о.» вполне годится как «крыша» для партизанской войны на собственной территории. Нечто похожее мы уже проходили. В том, что классический Бонд пришел к нам с телеэкранов, есть своя закономерность. Закройте глаза и вслушайтесь в музыкальный аккорд, сопровождающий его из фильма в фильм. «Парам-пара-а-ам»... Узнали? Это же мелодия из *Ставки больше, чем жизнь*, в которой бравый капитан Клосс исполнил те же обязанности «исполняющего обязанности».

ЗВЕЗДНАЯ ПЫЛЬ НЕ ОСТАВЛЯЕТ ТЕНИ

Кто-то из рок-журналистов остроумно заметил, что всемирную известность «битлы» получили благодаря экрану. Живьем ливерпульский квартет видели всего лишь тысячи, зато миллионы смотрели их в кино и по телевизору. С Дэвидом Боуи все произошло ровно наоборот. Он появился в кино уже будучи Зигги Стардастом, Алладином, Алмазной Собакой и Молодым Янки — дизайн альбомов обязательно включал очередной облик исполнителя, славящегося умением перевоплощаться в экзотические и сказочные создания.

Боуи часто и охотно пересказывает почти водевильные обстоятельства своего кинодебюта. Режиссер Николас Роуг попросил его прочесть сценарий фильма *Человек, который упал на землю*. Боуи назначил встречу в своей нью-йоркской квартире и тут же обо всем забыл — в ту пору его доза достигала десяти грамм кокаина в день. Явившись домой через сутки, он с изумлением обнаружил режиссера, уютно устроившегося на кухне и готового к дальнейшему ожиданию.

Человек, который упал на землю появился в 1976 году. В экранизации фантастического романа Уолтера Тевиса Боуи сыграл межпланетного пришельца, ворующего земную воду для спасения жителей далекой галактики. Позднее он утверждал, что по сути дела не играл ничего — хрупкий мутант с кроличьими глазами был самим Дэвидом Боуи, с помощью музыки и наркотиков активно вживающимся в амплуа «чужого». «Нездешний» имидж так или иначе сопровождал почти всем его большим киноролям, будь то прусский аристократ, чопорно фланирующий по Берлину 20-х годов в фильме Дэвида Хеммингса *Как жиголо*, вампир-любовник с тысячелетним стажем, как в *Глоде* Тони Скотта, или белокурый бестия, разбивший самурайское сердце в фильме Нагисы Осимы *Счастливого Рождества, мистер Лоуренс*.

Нечто похожее он делал и в театре, играя поэта-анархиста Ваала из одноименной пьесы Бертольда Брехта или появляясь на бродвейской сцене в жутком гриме Человека-слона. Дело даже не в том, что в телеверсии *Ваала*, поставленной в Германии Фолькером Шлендорфом, ту же роль исполнял Фасбиндер. И не в том, что история легендарного уроды Джона Меррика впоследствии стала первой студийной работой Дэвида Линча. За слоями возрастного и характерного макияжа неизменно проступала главная тема актера-трансформатора — многоликость божественно-го андрогина, его отчуждение от времени, места, внешности и пола.

Может быть, поэтому экранную карьеру Боуи нельзя назвать особенно удачной. Кинематограф по определению был и остается искусством физической

Дэвид Боуи. Фот. Брайан Дарффи. 1973



реальности, с которой Боуи долго и успешно боролся, синтезируя собственную плоть в некую художественную инстанцию. Характерно, что свои лучшие роли он нашел на рубеже 80-х, когда надел одну из самых «человекообразных» масок — плейбоя-бисексуала с пшеничной челкой и едва заметной строевой выправкой. Фильмы с его участием тут же обрастали культом, но больших сборов не делали и в фавориты кинокритиков не выбивались. Карнавальный грим Короля гоблинов, которого Боуи сыграл в сказочном триллере Джима Хенсона *Лабиринт*, целый год служил объектом высоколобых издевок. С партнерами ему на экране везло (Катрин Денев, Том Конти, Рюиши Сакамото и даже Марлен Дитрих), а с режиссерами не очень. После работы в *Человеке, упавшем на землю* он заявил, что больше никогда не будет сниматься с животными и у Николаса Роуга. По поводу Осимы высказался более сдержанно: «У этого парня проблемы с западным менталитетом. Японских актеров он натаскивал с ювелирной точностью, а когда дело доходило до нас с Томом Конти, просил: «Джентльмены, сыграйте это в вашей обычной европейской манере».

От собственных режиссерских амбиций Боуи навсегда избавил Джон Леннон. «Это же х** знает, какая чернуха!» — вскричал скорый на эпитеты экс-«битл», прочтя сценарную заявку, в которой Иисус Христос в сопровождении козлоногих гребцов плыл на «Титанике» по волнам мертвого моря. Правда, несколько лет спустя Боуи всерьез увлекся немецким киноэкспрессионизмом и вознамерился сочинить оригинальный саундтрек к *Метрополису* Фрица Ланга, но и здесь его обошел Джордж Мородер, первым выкупивший авторские права на переозвучание. Ему так и не удалось сыграть в экранизации романа Ричарда Маттиссена «Игра на полях господних» — из-под самого носа роль увел Том Уэйтс. С середины 80-х Боуи окончательно предпочел эпизоды и так называемые «камео» — короткие персональные появления в фильмах приятелей. Среди эпизодических ролей, впрочем, оказался не кто-нибудь, а Понтий Пилат из *Последнего искушения Христа* Мартина Скорсезе, обаятельный киллер в фильме Джона Лэндиса *В ночи* и, конечно же, знаменитый агент-параноик, на секунду мелькнувший в багровом коридоре *Твин Пикс: Огонь, иди за мной*.

Вот уже много лет критики периодически заявляют, что карьера Боуи завершена, а сам он наконец-то скинул последнюю маску. Всякий раз Боуи опровергает прогноз, словно ртуть перетекая в новую оболочку. Кинематограф так и не уловил закон, по которому живет это вечно изменяющееся тело. Но кто знает, может быть, именно сейчас, когда виртуальная реальность окончательно потеснила физическую, мы все-таки узреем истинный лик того, кто не отбрасывает тени даже в ослепительном луче кинопроектора.

КАИН & АБЕЛЬ

Каждый год нью-йоркская Школа визуальных искусств проводит конкурс на лучшую студенческую работу. По традиции на заключительной церемонии приз победителю вручает кто-нибудь из мира «большого» кино. Заслуженный, знаменитый или просто модный человек.

В прошлом году выбор пал на Абеля Феррару, независимого режиссера, снижавшего в Америке культовую репутацию, а в Европе стремительно набирающего очки по разряду киноавторства.

На торжество Феррара явился в сопровождении стаи молодых людей, чьи блуждающие взгляды и развинченность походки выдавали практикующих наркоманов. Услышав, что по регламенту предстоит не меньше двух часов маячить в президиуме, Феррара попросил разрешения отлучиться. И, не дождавшись ответа, исчез. Руководство школы оторопело. Оторопь сменилась шоком, когда почетный гость все-таки вернулся, вышел на сцену и, поводя распухшими от кокаина зрачками, заговорил. С учетом лексики, по-русски его речь звучала бы примерно так: «Делать кино, братва, это вам не халява. Надо конкретно решить вопрос — делать или не делать. И чтобы все строго, по понятиям. Чтобы все путем, и за базар отвечать по-взрослому...»

Публика ошарашенно переглядывалась. Феррара вручил приз, свистнул свиту и невозмутимо удалился. Его ждал режиссерский сценарий *Телохранителя* — римейк знаменитого *Юджимбо* Акиры Куросавы.

В аннотациях и буклетах к имени Абеля Феррары часто прибавляют слово «идиосинкразия», что означает и индивидуальный стиль, и повышенную чувствительность к раздражению. Его сравнивают то с Фасбиндером, то с Марином Скорсезе. С первым — за повадки *enfant terrible* и отношение к кино как образу жизни. Со вторым — за итало-американские корни и страсть к изображению насилия. Резон в этом есть, но как бы не до конца, наполовину. Именно на ту половину, в которой Фасбиндер сжег себя, не разменяв и четвертого десятка, а Скорсезе, едва дотянув до сорока, окончательно замер в позе живого классика.

В этом году Абелю Ферраре исполняется сорок пять. Он родился в Бронксе и в его жилах течет одна из самых гремучих этнических микстур — смесь ирландской и итальянской крови. Крови радикальных католиков и идейных террористов. Католическая традиция с ее барочной пластикой и неявным регламентом насилия породила самые жестокие авторские кинословари, будь то испанец Буэнюэль, поляк Вайда или итальянец Дарио Ардженто. В фильмах Феррары насилие

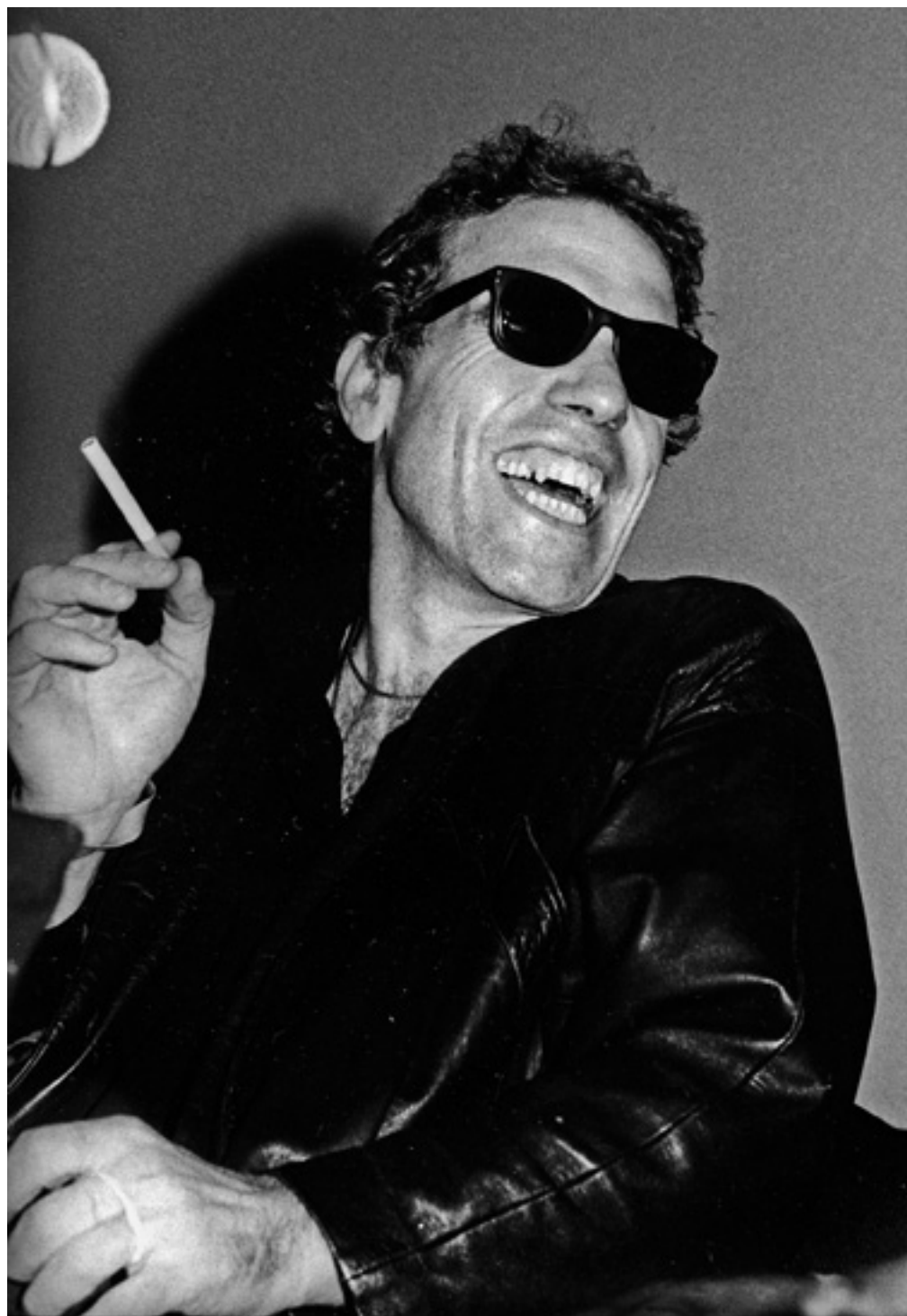
становится более, чем образом действия. Убийство и смерть — это одновременно образ жизни и символ веры. Недаром режиссер часто рифмует гибель своих героев с церковной атрибутикой, а экзальтация палачей и жертв для него напрямую связана с творческим экстазом.

Абель Феррара начал снимать фильмы с пятнадцати лет. Вместе со своим однокашником, поэтом, художником и рок-гитаристом Николасом Сент-Джоном, ставшим впоследствии его постоянным драматургом, он делал короткие узкоплечные скетчи, наполненные смутными и многозначительными образами. Склонность к абстрактному формотворчеству критики отмечали у Феррары и в дальнейшем. Обозреватель «Film Comment», например, посвятил добрых полстраницы анализу голубой и оранжевой подсветки, сопровождающей кадры *Короля Нью-Йорка*. По мнению критика, переходя из одной цветовой ауры в другую, полицейские и гангстеры перемещаются из одного мира в другой. Из подзаконного пространства на территорию беззакония и беспредела.

Полнометражный дебют Феррары тоже вырос из пятиминутной «коротышки». Фильм появился в 1979 году, назывался *Убийца-сверлильщик* и, к удивлению самих создателей, тут же на ура пошел сразу в нескольких кинотеатрах. В оригинале название *Driller Killer* звучало как припев забойного рок-н-ролла, в эпизодах снимались приятели режиссера по богемным вечеринкам, а сам он под псевдонимом Джимми Лейн сыграл главную роль исписавшегося художника, который в погоне за вдохновением вооружался электродрелью и дырявил всех подряд — от помоечного бомжа до собственного мецената.

Первый же фильм Феррары парадоксально сочетал черты «хоррор-отвращения» с натурзарисовкой будней нью-йоркского художественного подполья. Нечто похожее режиссер сделал и в своей последней картине. *Пагубная привычка* всерьез рассказывает вампирскую историю в жесткой черно-белой стилистике андеграундного неореализма. Студентка-философия Кэтлин днем штудирует Ницше и Хайдеггера, а по ночам отправляется на уличную охоту — столь излюбленный Феррарой мотив преемственности зла рифмуется с порочным кругом отравленной крови. И хотя сам Феррара отрицает всякую преемственность с классикой жанра, титулованные вурдалаки появлялись у него и прежде. В том же *Короле Нью-Йорка* босс китайской мафии коротал вечера за просмотром старого *Носферату* Фридриха Вильгельма Мурнау.

Сверлильщик открыл и еще одно важное свойство стиля — метафору насилия как творчества, ломающего все границы и условности. В сделанных через пятнадцать лет *Змеиных глазах* действие происходит на съемочной площадке. Знаменитый режиссер, явно задуманный как альтер-эго самого Феррары, снимает очередной фильм со своим не вылезавшим из-под кайфа актером-подельником и звездочкой-старлеткой, цепко раскручивающей выпавший на ее долю шанс. На



репетициях мэтр много и красиво витийствует о миссии художника, наизусть цитирует Станиславского и Ли Страсберга, говорит о перевоплощении и вере в предполагаемые обстоятельства. Но едва в сексуальной кульминации включается камера, он мигает дружку, и тот без церемоний по-настоящему насилует партнершу. Эпизод снят. Не обращая внимания на скулящую жертву, победители, одному из которых кокаин носят прямо на съемки, а другой в перерывах между творчеством до основания развалил собственную семью, удаляются.

То, что в конце 70-х было почти кинохроникой, напугало либеральные 80-е и политкорректные 90-е. Сегодня ферраровского *Сверлильщика* трудно отыскать даже в элитных видеотеках Гринвич-Виллидж — картина снабжена целой вереницей запрещающих рейтингов и демонстрируется чуть ли не из-под полы. Как будто предчувствуя это, свой следующий фильм *Мисс 45-й калибр* Феррара загримировал под феминистский психотриллер — дважды изнасилованная героиня направо и налево гасила мужчин за одно неосторожное слово или косой взгляд. Смерть, кровь, рваные раны и расчлененка как будто искупались мотивами — внешне беззащитное существо мстило за обиду. Но это, конечно, чушь. Абель Феррара никогда не был на стороне слабых. *Король Нью-Йорка*, задуманный, по словам самого режиссера, как мрачная пародия на эпоху Рейгана, показывал бандита-идеалиста, надумавшего прекратить взаимоистребление враждующей «братвы». Ничего не получалось. Многократно подставленный своими и чужими, миротворец умирал, вцепившись в руль обложенного полицией автомобиля. Точно так же — на общем плане, посреди городской толчеи — подышал «плохой лейтенант», первый и последний раз в жизни решившийся на доброе дело. И неведомые пришельцы из изготовленного Феррарой третьего по счету римейка *Похитителей тел* воровали людскую плоть без всякой видимой цели.

В *Городе страха* завязавший после неосторожного убийства боксер снимал-таки зарок, чтобы покарать идейного маньяка. Финал картины походил на торжественную литургию. В параллельном монтаже всхлипы бьющихся насмерть тяжеловесов чередовались с образами Спасителя и Святой Девы. Столь важный для католика мотив выворачивался наизнанку — настоящим искушением было вовсе не насилие, а отказ от него. При этом на мусорном баке, о край которого прозревший герой смачно прикладывал физиономию противника, обнаруживалось граффити в форме буквы «М» — знак того, что Феррара помнил М Фрица Ланга, пост-экспрессионистский шедевр о власти ночного ужаса.

Экспрессионизм 20-х показывал ночь как время зла. Для Феррары ночь еще и приют криминалов и гопников. Действие всех его фильмов на три четверти происходит в темноте. На неосвещенных пустырях, в вонючих притонах или уголовных хазах. Эти опасные места Феррара знает не понаслышке и с гордостью трудного подростка подчеркивает собственную к ним причастность. Когда кто-то из

журналистов неосторожно спросил у него про Вуди Аллена, Феррара отрезал: «Это парень не из нашего района. Он живет на западной стороне Централ Парка. У них там своя кодла».

Как всякий хулиган, Абель Феррара сентиментален и не стесняется пафоса. Только блатной романтик способен всерьез отнестись к святому безумию художника. И оплачивать продырявленными телами живопись, на которой пылающие быки уносят куда-то волооких красавиц — именно такой кичевой метафизикой промышлял герой *Сверлильщика*. Только тоскующая о «высоком» шпана умеет без иронии спеть сюжет «Ромео и Джульетты» на мотив бандитского романса. В *Китаянке* Феррара переписал Шекспира жаргоном подростковой тусовки, абсолютно непохожим на символический язык схожей по замыслу *Вестсайдской истории*. Монтекки и Капулетти превратились в конкурирующие кланы Чайнатауна и Маленькой Италии, чернокожему Меркуцио мучительно долго выпускали кишки мясницким тесаком, а Тибальта находили под утро повешенным на стреле строительного крана. Только суеверный урка может от имени продажного мента выдать «предъяву» самому Иисусу Христу. В *Плохом лейтенанте* Мессия являлся герою Харви Кейтеля и не произносил ни слова, как будто подтверждая, что между оплаканным Ингмаром Бергманом молчанием Бога и урловым мистицизмом нет больше никакой разницы.

Культ Абеля Феррары во многом опирается на эту неразличимость. С одной стороны, он кичмейкер, напыщенный жлоб и трехсотпроцентный мачо. С другой — нешуточный провокатор художественных ересей и один из последних радикальных киноавторов, стремящихся сквозь избыточную форму прорваться к истине. На этом пути многие погибали. Феррара выжил. Согласно ветхозаветному преданию, Каин убил своего брата Авеля. В наказание Бог сделал его изгнанником и заклеил печатью, не позволяющей встреченным убить Каина. Каинова печать охраняет Абеля Феррару, одного из немногих, кто еще верит в то, что злые остаются живыми.

РЭМБО — 50.**ВТОРАЯ ЖИЗНЬ: ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

Мало кто помнит, что свою карьеру Сталлоне начинал как радикальный автор — сценарист, сочинитель диалогов и историй. В его наследии раннего периода сейчас больше востребуются грошовые порноролики, в которых он изредка снимался, чтобы заработать на жизнь. Все остальное время бывший трудный подросток, университетский спортсмен и инструктор горнолыжного спорта проводил за письменным столом в маленькой комнатке с окнами, выкрашенными черной краской. Обстановка творчества сказывалась вполне. Голливудские мейджоры неизменно отклоняли его заявки с формулировкой «чернуха».

Свой первый звездный час Сталлоне едва не загубил, согласившись уступить сценарий *Рокки* только на условиях предоставления ему права постановки и исполнения главной роли. К счастью, руководство «United Artists» оказалось хитрее. Фильм сделал Джон Г. Эвилдсен, а мало кому известный актер-драматург Сталлоне впервые появился на экране в образе Рокки Бальбоа, тяжеловеса-неудачника, потом и кровью выбивающего у жизни свой шанс. Судьба героя повторилась в судьбе автора. Наутро после премьеры Сталлоне проснулся знаменитым, а вскоре и буквально удостоился памятника при жизни. Не так уж важно, кто именно возвышается на постаменте в Филадельфии: Рокки или Сталлоне. Главное, и тот и другой воплотили Большую Американскую Мечту, основанную на том, что даже в самых безвыигрышных лотереях предпочтение отдается трудолюбивым и упорным.

Вторая звезда Сталлоне взошла одновременно с открытием еще одного памятника — мемориальной стелы, воздвигнутой на Арлингтонском кладбище в честь павших во Вьетнаме. Страна официально возводила своих «солдат удачи» в ранг национальных героев. Джон Рэмбо, в одиночку распотрошивший хозяйство провинциального самодура-шерифа, проиграл далекую азиатскую кампанию, но выиграл битву за собственное достоинство. Эффект превзошел все ожидания. После выхода *Рэмбо-1* американские психологи всерьез заявили, что фильмы такого рода государство должно заранее закладывать в реабилитационные программы для вернувшихся с войны.

Рокки и Рэмбо — две составляющие образа Сталлоне, отлично усвоившего амплуа Парня, который не первым начал драку. Этот краеугольный миф демократического персонализма актер всегда истово пытался наградить настоящими переживаниями. Иногда у него получалось, чаще — нет. Рокки, до обморока ставящий удар на свиних тушах, и рыдающий от одиночества силач-Рэмбо остались в числе его исполнительских побед, но уже при вторичном воплощении превратились

в обыкновенных сентиментальных амбалах. Кроме того, идеология неформального консерватизма, породившая героев Сталлоне наряду с песней Брюса Спрингстина «Born in the USA» и ранними фильмами Оливера Стоуна, быстро отошла, и ее титаны остались не у дел. Истинную цену славы показал осмеянный со всех сторон *Рэмбо-3*, в котором непобедимый десантник отправился воевать в Афганистан как раз накануне вывода оттуда советских войск.

Сталлоне всегда был слишком амбициозен, чтобы играть одномерных Рыцарей без страха и упрека. Это затянуло начало его карьеры и это же помешало ему на пике удачи. Он упорно искал сдвиг, надлом, несправедливую обиду — трагическую, как в *Тюряге*, или почти фарсовую, как в *Танго и Кэш*. Не будучи одаренным лицедеем, он никогда не упускал случай показать в кадре актерский этюд, старательно тараща печальные миндалевидные глаза прямо в камеру, но так и не осилил грань, отделяющую поп-культуру от большого искусства, что на старости лет удалось, например, Клинту Иствуду. Лучше всего это видно в *Скалолазе*, где Сталлоне нагрузил своего героя всеми возможными трудностями — от страха высоты до комплекса раскаяния, и разыграл их с истовостью студента-первокурсника. Его режиссерские опыты тоже не оправдались. Встав по другую сторону камеры, Сталлоне неизменно вспоминал, что настоящее кино должно поднимать серьезные проблемы, и терпел поражение.

Эпоха политкорректных 90-х предписала былым героям тотальное вочеловечивание. «Железный Арни» вдруг открыл в себе недюжинный комедийный талант, а Жан-Клод Ван Дамм, по слухам, теперь проводит больше времени за чтением Станиславского, чем в тренажерном зале. Сталлоне, еще двадцать лет назад мечтавший о супермене с человеческим лицом, как будто оказался не у дел. Комиком он так и не стал — наскоро перекроенный из старого французского фильма *Оскар* Джона Лэндиса и бурлеск Роджера Споттисвуда *Стой, или моя мама будет стрелять* не поднялись выше любительского спектакля. Отношения со Станиславским выяснил уже тогда, когда руководитель студенческого театра посоветовал ему заниматься спортом, а не искусством. Одно время он любил позировать перед фотографиями в очках и при случае хвастаться своей коллекцией серьезной живописи, но потом бросил. Такое непопадание в вираж, по существу, даже обаятельно. Во всяком случае, оно подтверждает истину о том, что «крутые парни не танцуют». Даже если музыку для них заказывает весь мир.

СЕРДЦЕ МЕЖДУ МУСКУЛАМИ И МОЗГОМ

В эти дни ровно 70 лет назад Фриц Ланг завершал съемки *Метрополиса*. Через несколько месяцев, осенью 1926 года, стало ясно, что постановочный супергигант не только нанес серьезный финансовый урон студии «UFA», но и стал фактическим концом немецкого киноэкспрессионизма. Понадобилось еще почти полвека, чтобы фильм, задуманный авторами как социальная антиутопия, занял одно из ведущих мест в галерее мирового кинематографического стиля.

Метрополис стал одним из самых дорогостоящих проектов «UFA». Рекламный проспект студии сообщал, что картина обошлась в 7 000 000 марок. Помимо главных персонажей в съемках приняли участие 750 исполнителей ролей второго плана и 36 000 статистов. Одна только детская массовка насчитывала более 700 карапузов, по экрану расхаживали 1100 лошадей, 100 африканцев и 25 китайцев. Студия не без гордости признавалась, что 200 000 марок ушло на костюмы и вдвое больше — на декорации и электроэнергию.

Во всех перечисленных суммах есть, вероятно, немалая доля саморекламы. Во всяком случае, историки кино эти цифры до сих пор оспаривают. Но как бы то ни было, *Метрополис* сполна осуществил тайную страсть немецкого кино к эзотерической гигантомании. Команда бутафоров во главе с Отто Хюнте изготовила подземный город 2000 года, где под лучами искусственного солнца легионы рабов обеспечивают жизнь райских садов Йошивары — обители избранных. Стремясь окончательно сломить жителей подземелья, диктатор Фредрехсен (его играл Альфред Абель) задумывает дьявольский трюк. По его наводке безумный ученый (Рудольф Кляйн-Рогге) создает женщину-робота с ангельским лицом пролетарской святой Марии (и в той и в другой роли выступила Бригитта Хельм). Подстрекаемые оборотнем, рабочие устраивают бунт, тут же грозящий катастрофой — наружу выходят подземные воды, сметающие все на своем пути. В борьбе со стихией обретается классовый мир. В финале прозревший магнат протягивает руку рабочему вожаку, наглядно иллюстрируя авторский тезис о том, что «посредником между мозгом и мускулами должно быть сердце».

Эта сентенция принадлежала жене Ланга, писательнице и сценаристке Теа фон Гарбоу, чей роман лег в основу фильма. В не меньшей степени *Метрополис* опирался и на предыдущие достижения экспрессионистской эстетики, построенной на пластических сдвигах и экстраординарных событиях. Правитель-манипулятор и загипнотизированный народ, аморальный гений и его искусственное создание, город-фантом и власть ночи уже были в *Големе*, *Кабинете доктора*



Калигари или *Гомункулусе*. *Метрополис* довел их до почти маньеристского абсолюта. Сам Фриц Ланг тоже внес много личного в это причудливое создание. Обозревая обширную фильмографию режиссера, легко заметить, что миллионные вклады «UFA» понадобились ему не только для того, чтобы, не скупясь, завершить свои знаменитые орнаменты из людей и архитектурных фрагментов. В *Метрополисе* проявились элементы авторского языка, которым Ланг заговорил в дальнейшем: тема анонимной провокации, братание социально чуждых людей перед угрозой общей беды и даже образ *femme fatale*, сквозь кукольное личико которой выпирает мурло железного андроида.

Современникам *Метрополис* не понравился. Во-первых, потому что середина 20-х принесла в Германию социальную стабильность, и притча о союзе труда и капитала выглядела запоздалой пропагандистской агиткой. Во-вторых, потому что экспрессионизм с его мистикой, надчеловеческими таинствами и героями-марионетками уходил в прошлое. Попросту говоря, зрителю надоело созерцать метафизическую картину мира. Ему хотелось увидеть тайны и страсти внутри себя — не случайно в том же 1926 году недавний чернушник и демиург Георг-Вильгельм Пабст снял *Тайны одной души*, в которых употребил весь арсенал кабалистического стиля для буквальной иллюстрации фрейдовской теории индивидуального психоанализа.

Единственными, кто оценил фильм по достоинству, были будущие правители Третьего рейха. В сенсационном интервью, данном в 1941 году американскому журналу «World Telegram», Ланг признался, что Геббельс всерьез предлагал ему возглавить нацистскую кинематографию, ссылаясь на то, что несколько лет назад они с Гитлером получили массу удовольствия, посмотрев *Метрополис* в каком-то провинциальном городке (во всей истории неожиданно поражает, как будущий фюрер и его главный идеолог, отмитинговав в пивной, сидят и лузгают семечки в местной киношке). Ланг отказался и тут же эмигрировал в Америку. Теа фон Гарбоу на аналогичное предложение согласилась. Но тут начинается уже другая история.

Еще одна история началась много лет спустя. Киноэкспрессионизм снова вошел в массовую моду в начале 70-х, когда поколение Фасбиндера, Херцога и Вендерса напомнило о нем как о живой национальной традиции. *Метрополис* все чаще ассоциировался с Берлином, городом-призраком, исполненным пафоса, пошлости и трагизма. Как и классический киномолох, он был поделен непроходимой стеной — по одну сторону расцветал демократический эдем, а по другую плела свои козни «Штази» и работала народная киностудия «ДЕФА» (кстати, бывшая «UFA»). В конце 70-х в Западный Берлин зачастил Дэвид Боуи — диктатор стиля тонко почувствовал грядущую романтическую конъюнктуру на искусственное сердце, бьющееся между мускулами и мозгом.



Когда-то историк кино Жорж Садуль предположил, что сходство первого и последнего эпизодов *Метрополиса* означает фигу, которую Ланг придержал в кармане для своих оппортунистически настроенных работодателей. И до и после наступления классовой гармонии рабочие двигались по экрану одинаково симметричными шеренгами — для бывшего сюрреалиста Садуля это предполагало фронду, вызов, насмешку. Для постидеологической эпохи, напротив, определило равенство вся и всех в переплете культуры. Закономерно, что не гениальные прозрения Фридриха Мурнау и не ранние шедевры того же Ланга, а большой, красивый и холодный *Метрополис*, сложивший воедино архитектуру, массовое шествие и кино, на целое десятилетие стал расхожим канонem экспрессионизма. По его рецепту был изготовлен и один из самых концептуальных кинохитов 80-х — *Стена* Алана Паркера, где социальный эксцесс изображался как повод для психоделических риффов «Pink Floyd» и монтажа аттракционов, взятых напрокат у музыкального телевидения. Кадры *Метрополиса* стали расходиться на видеоклипы с такой же быстротой, что и удачная комедия на поговорки, а постер, воспроизводящий оригинальную афишу фильма, оказался где-то между плакатами Элвиса и Мэрилин Монро. В 1984 году сборная рок-звезд под предводительством Джорджо Мородера записала саундтрек — по существу оригинальный мюзикл — по мотивам *Метрополиса*. В переозвученной версии фильм стал на полчаса короче, и надо ли удивляться, что с некоторых пор в любой европейской или американской видеотеке вам в первую очередь предложат именно эту копию.

«Ъ». 1996. 27 июля. Статья опубликована под названием «Посредник между мозгом и мускулами».

ШЕСТЬДЕСЯТ ЛЕТ ПОД КУПОЛОМ ЦИРКА

Шестьдесят лет назад, летом 1936 года, на экраны вышел *Цирк* Григория Александрова. Сразу же после премьеры фильм был объявлен решительным успехом рабоче-крестьянского киноискусства на жанровом фронте. Это была сущая правда. Эпоха сталинского социализма увековечила себя в абсолютно чуждом материале. Ни до ни после советский экран не знал столь победоносной игры по запрещенным правилам, ни до ни после не умел так блестяще расцветить идеологию нового строя классическими мифами западного кино.

Когда *Цирк* появился на экранах, официальная пресса как будто забыла, что жанр в советском искусстве навеки предан анафеме. Критики наперебой спорили, по какому адресу прописать картину — комедии или мелодрамы. Спустя десять лет сам режиссер принял в полемике покаянное участие, заявив, что считает *Цирк* легкой работой и даже некоторым снижением требований к себе как к комедиографу. Это была, конечно, уловка. Виртуозный стилист Александров должен был понимать, что по формальной сделанности, богатству культурных аналогий и стопроцентному попаданию в социальный заказ *Цирк* намного превосходит бурлескных *Веселых ребят*, музыкально-танцевальную *Волгу-Волгу* и откровенно шутовской *Светлый путь*.

В основу фильма легла написанная для мюзик-холла пьеса Ильфа и Петрова «Под куполом цирка». Поначалу авторы «Двенадцати стульев» принимали активное участие в работе над сценарием, но затем, осознав, какой невиданный размах обретает их история, сняли свои фамилии с титров. Окончательный вариант Александров доделывал вместе с Исааком Бабелем и Валентином Катаевым, уже на предварительном этапе к ним подключился композитор Дунаевский, сочинявший музыку как ритмический ключ будущих сцен.

В окончательном варианте сценарий стал называться «Цирком», так же, как и фильм Чаплина 1928 года. С великим комиком Александров не раз встречался в Голливуде и не упустил возможности послать ему с экрана привет. В *Цирке* действует персонаж, как две капли воды похожий на Чарли и названный в титрах «Чаплиным», унылый клоун-слуга, покорно следующий за хозяином и символизирующий униженное положение художника в мире голого чистогана.

Важно и другое. От Чаплина до Тода Броунинга и от Феллини до Вендерса цирк представлял моделью мира. Фильм Александрова появился в год принятия сталинской конституции, утвердившей социализм как окончательно сформированную общественную систему. Идеология нуждалась в универсальной формуле,

и Александров эту формулу нашел. Соревнование двух аттракционов — американского «Полета на Луну» и нашего «Полета в стратосферу» — превращалось в битву двух систем. Идя навстречу злобе дня, режиссер откровенно подтасовал политический образ противника. Хотя злодей-Кнейшиц прибыл из демократического Нового Света, он был немцем. Американский империализм и германский фашизм соединялись в одну темную силу, противостоящую светлому миру советских людей — таким образом воплощалась инструктивная метафора эпохи о райском саде, расцветшем посреди океана зла. Дальше в дело шли классические оппозиции, унаследованные Александровым от своего наставника Эйзенштейна — ночь и день, луна и солнце, женское и мужское, пассивное и активное. В буржуйском номере вся опасность доставалась женщине, в советском полет совершал мужчина, явно зарифмованный с преодолевшим земное притяжение Икаром (у современников, впрочем, рождалась куда более прямая ассоциация с высотными рекордами «сталинских соколов»). При попытке установить один из них незадолго до выхода фильма трагически погиб экипаж ОСОАВИАХИМ-1. Циркач Мартынов тоже падал из-под самого купола, но оставался жив. Миф в очередной раз торжествовал над действительностью).

У Ильфа и Петрова героиню Любви Орловой звали Алиной. Александров переименовал ее в Марион Диксон, очевидно адресуя образ заграничной акробатки к Марлен Дитрих, искусительнице Лоле-Лоле из *Глубокого ангела* и главной «вамп» Голливуда 30-х. В работе над *Ангелом* Александров принимал непосредственное участие, рейтинг голливудских имиджей тоже знал не понаслышке. Орлова о замысле догадалась и, судя по всему, не одобрила. Позже, встретившись и сфотографировавшись с Марлен, она разрежала отпечатанный снимок пополам — почти ритуальный жест звезды, ревнующей к сопернице.

Вместе с тем, замысел был почти гениален: попадая в советскую страну, западная примадонна принималась жить по присущим ей законам мелодрамы — роковая тайна, ложное известие, негодяй-разлучник, невозможность объяснить с любимым напрямую... Свет и тень, черное и белое сражались за душу героини, принадлежащей как будто двум мирам сразу. На первой афише фильма Орлова-Диксон не случайно была изображена одновременно и в черном сценическом парике, и натуральной блондинкой (от природы Орлова была шатенкой. «Под Марлен» ее перекрасил Александров).

Столь же упорная схватка происходила и в драматургии фильма. По мере того, как заезжая мать-одиночка проникалась прелестями самого прогрессивного общественного строя, сентиментальные мотивы оборачивались фарсовыми. В тот момент, когда белокурый бестия Мартынов вырывал Марион из цепких лап чернявого Кнейшица, «веселая» советская комедия нокаутировала тамошнюю «жгучую» мелодраму. Коллективная этика посрамляла и воспитывала одиночку,



роковые и слезливые препятствия разрешались апофеозом массового танцевального действия, поставленного Касьяном Голейзовским (многофигурная композиция напоминала стиль голливудского хореографа Басби Беркли, но это только подтверждало право победителя использовать трофеи по своему усмотрению). На пути Кнейшица вставали крепкие парни в военной форме, а многонациональный амфитеатр пел колыбельную черному карапузу. Помимо призыва к пролетарскому интернационализму, этот эпизод обладал еще и «прибавочной стоимостью» на внутреннем рынке — в 1936 году правительство приняло закон, запрещающий аборты.

«Надо, наконец, понять, что из всех ценных капиталов, имеющих в мире, самым ценным и самым решающим капиталом являются люди», — сказал Сталин на встрече с ударниками стахановского движения. «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», — из-под купола цирка отозвались герои Григория Александрова. Посыл был стопроцентно авторским — сыгравший Мартынова Сергей Столяров не умел петь, и знаменитую «Песню о Родине» вместо него за кадром исполнил сам режиссер. Арена цирка становилась слишком тесна для праздника чувств, действие выплескивалось на Красную площадь, к официальному центру советского мироздания, под сень державного ока — всевидящего и всевидимого. «Теперь понимаешь?» — спрашивала потешная Райка у марширующей рядом Марион. «Теперь понимаю!» — восклицала та перед тем как окончательно раствориться в ослепительной гармонии золотого века.

«Ъ». 1996. 16 августа. Статья написана в соавторстве с Кариной Добротворской и опубликована под названием «Шестьдесят лет назад под куполом Цирка».

ВТОРАЯ СМЕРТЬ РУДОЛЬФА ВАЛЕНТИНО

Ровно 70 лет назад умер Рудольф Валентино. За его гробом шла сотысячная толпа, состоявшая главным образом из женщин. Полиция едва успевала оттаскивать на обочину потерявших сознание фанаток. Провожая в последний путь героя своего коллективного романа, поклонницы едва ли подозревали, что открывают новую страницу поп-культуры XX века — эпоху поклонения мертвым кумирам.

Валентино умер от гнойного аппендицита в половине первого дня 23 августа 1926 года. На следующее утро его тело было выставлено для прощания в траурном зале на углу Бродвея и 66-й улицы. Эту дату нью-йоркская полиция до сих пор вспоминает как один из самых черных дней: зареванные дамы едва не разнесли по кусочкам прилегающий квартал. Когда в дело вмешался конный патруль, кто-то намазал мостовую мылом. Полицейские лошади поскальзывались и ломали ноги. Истерика окончательно вышла из берегов, после того как разнеслась весть о первых ритуальных самоубийствах — в Лондоне и Лос-Анджелесе несколько барышень выпрыгнули из окон, прижимая к груди фотографии покинувшего их бога.

Валентино всегда пользовался ошеломительным успехом у женской аудитории. Его собственную карьеру тоже сделали женщины — сценаристка Джун Мэттиз и художница Наташа Рамбова. Первая настояла на том, чтобы красавчику-статисту поручили главную роль в суперпродукции студии «Метро» *Четыре всадника апокалипсиса*. Вторая довела до декоративного абсолюта его знойный имидж — парики, мушки, вычурные ориентальные украшения (в жизни Валентино тоже испытывал слабость к флорентийским перстням и тяжеленным золотым браслетам). О его отношениях с Мэттиз история умалчивает. На Рамбовой он женился и прожил с ней целый год, до тех пор пока не объявил о своей официальной помолвке с экранной примадонной Полой Негри.

В *Четырех всадниках...*, поставленных по роману Бласко Ибаньеса, Валентино сыграл Хулио Деснойера — аргентинца французского происхождения, внявшего зову крови и отправившегося на фронт Первой мировой войны сражаться на стороне союзников. Успех фильма превзошел все ожидания. И не потому, что в очередной раз склонял надоевшую тему недавно закончившейся битвы, а потому, что показал зрителям новый образ премьера-любownika. Прежние киногерои обладали англосаксонской или галльской внешностью. Валентино был эталоном жгучего латинского темперамента — с томным от врожденной близорукости взглядом, низкими баками и смуглым лицом (для пущего эффекта гримеры подмазывали его бронзовым гримом). Он появился вовремя — в алчущих наслаждений Америке



и Европе «латинос», танго и гаучо ассоциировались с неизведанными запретными удовольствиями. В своем следующем фильме *Шейх* Валентино удачно сыграл на экзотике арабского Востока, в мелодраме *Кровь и песок* переоделся в испанский костюм, а в *Молодом радже* станцевал в набедренной повязке, сотканной из жемчужных ожерелий.

Судя по фильмам, актером он был никаким, однако обладал магнетической харизмой врожденного жиголо, ловко исполнял осужденное блюстителями нравственности танго и великодушно дарил каждой зрительнице почти физическое ощущение неземной страсти. Как и много лет спустя Мэрилин Монро, Валентино был воплощенным Эросом. Настолько, что пол как таковой уже не имел никакого значения — его придуманный Рамбовой поздний имидж почти женственен и наводит на мысль скорее о божественном андрогине, чем о темпераментном «мачо». Неудивительно, что именно Валентино первым из кинозвезд перенял эстафету у оперных теноров — объектов массового помешательства начала века. Экранная

пантомима оказалась вполне конкурентной со столь труднообъяснимой субстанцией как «ангельский голос». Еще в начале 20-х подростки покупали у гостиничных портье воду из ванны, в которой мылся певец Тино Паттиера, а уже в 1924 году они готовы были перебить друг друга из-за лоскутка галстука или пуговицы, содранной с пиджака Валентино.

Преждевременная кончина внесла в его образ недостающую координату. Прежде умирать молодыми позволялось только поэтам — актеры в касту избранных не попадали. За год до Валентино в номере парижского отеля покончил с собой суперпопулярный комик Макс Линдер. Об этом писали, об этом судачили, но никаких уличных беспорядков или ответных суицидов не последовало. Смерть Валентино воссоединила Эрос и Танатос — два лика коллективного бессознательно-го, сплетенные в прихотливый узор массовых соблазнов и индивидуальных маний. Эротика и смерть встали по обе стороны гроба «латинского жиголо», чтобы сообщая породить один из самых злокачественных психозов столетия — культ мертвой звезды, простирающийся от Джеймса Дина до Виктора Цоя и от Джима Моррисона до Курта Кобейна.

Кроме этого от божественного Валентино остались вилла, выстроенная в псевдоиспанском стиле, восемь автомобилей, пять верховых лошадей, триста галстуков, две тысячи рубашек и бессчетное количество заляпанных наволочек — к тридцати годам он начал лысеть и собственноручно замазывал плешь черной краской. Стены и занавески в доме тоже были черными — явившийся поклонникам в ослепительном луче кинопроектора, сам Валентино страдал светобоязнью. Искусственный свет, впрочем, оказался долговечней природного. Понадобилось еще ровно три десятилетия, чтобы кумир умер вторично и на сей раз уже по-настоящему. 23 августа 1956 года газеты всего мира торжественно сообщили: впервые за тридцать лет в день смерти Валентино на его могилу не пришла ни одна женщина.

«Ъ». 1996. 23 августа. Статья опубликована под названием «Настоящая смерть Рудольфа Валентино».

И ЗАДАЧА ПРИ НЕМ...

Лебединое озеро

В лице Леонида Гайдая советское кино, безусловно, вытянуло свой самый счастливый билет. К билету, однако, прилагалась задача. Совсем как у нерадивого изобретателя Дуба из *Операции Ы!*: «Билет номер такой-то и задача при нем...»

Дубу, если помните, профессор врубил по ушам радиопомехой и выгнал. С Гайдаем так не получается. Сложность решения в том и состоит, что условий задачи мы толком не знаем. Хотя бы потому, что знаменитые и любимые гайдаевские фильмы смотрим с удовольствием и с любого места, но не видим. Вернее, видим, но не такими, какие они есть, а такими, каких их просто не может не быть, какими мы видали их десятки раз в одиночку, в компании, на экране и по телику, с кем-нибудь в обнимку или просто потому, что нельзя же, елки-палки, не включить ящик, если в нем крутят *Кавказскую пленницу*.

Иначе говоря, фокус Леонида Гайдая принадлежит к тому разряду объектов нашего культурного зрения, которые начинаешь всерьез замечать только после того, как они вдруг исчезнут. Представьте себе — вы никогда больше не увидите *Бриллиантовую руку* — волосы дыбом встанут.

Честертон называл это эффектом почтальона (письмоносец столь императивная деталь ландшафта, что одетый под него убийца остается стопроцентным невидимкой). В разгар президентских выборов наше телевидение почти гениально этот эффект использовало — подсчет голосов на большинстве каналов перемежался новеллами из *Операции Ы!*... Ни один из других по-настоящему народных режиссеров здесь был бы неуместен. Ни Рязанов, ни Данелия. Ни *Белое солнце пустыни*, ни *Джентльмены удачи*. Разве что *Ну, погоди*, но такое название звучит слишком уж вызывающе по отношению к запрету на агитацию в день выборов. Гайдай и здесь попал в самую точку — его кино оказалось тем самым коллективным антидепрессантом без побочного эффекта, который советская власть когда-то пыталась выпарить из «Лебединого озера».

Если бы это сравнение не существовало въяве, его стоило бы придумать. Классический балет — «император искусств», знаковая абстракция. Он — либо после всего, когда эстетическая плоть очищена до поставленного аттитюда. Либо — до всего, когда нездешняя гармония еще не разбавлена мутным потоком осознавшей себя души. Власть неспроста пыталась сделать балетную классику формой директивного фольклора. Красиво, пышно, музыка играет, плюс «впереди планеты всей», но по сути совершенно стерильно, безвредно. Никак. Полая для неэкспертов форма.

В день выборов, перед угрозой массовой истерики, конечно, должно было играть «Лебединое озеро». Но заиграла *Операция Ы*... В день думского марафона, кстати, прошло *Белое солнце пустыни*, но там и напряг был поменьше, и результат внешне более предсказуем. Потому и сгодилась неформальная сказка для взрослых со всеми ее парафразами и ироничными подтекстами.

Гайдай в этот ряд не вписывается. Будучи неотъемлемой частью советского фольклора, он не снимал фольклорное кино. По-английски «folklore» можно буквально перевести как «народная ученость» — и Рязанов, и Данелия, и Марк Захаров, и даже мультипликатор Котеночкин стали работать, надеясь на то, что народ уже кое-что о себе знает. В лучшие свои годы Гайдай на это никогда не надеялся и выигрывал.

Версии

Это, впрочем, еще даже не условия задачи, а всего лишь предисловие к ним. Условия же таковы, что, хотя покойный Леонид Иович Гайдай давным-давно заслуживает большой и подробной монографии, едва ли в ближайшее время кто-нибудь решится подобную книгу написать. По той простой причине, что, будь книга сделана, она состояла бы из разбора двух гениальных коротышек, трех блестящих кинокомедий, двух отличных экранизаций и такого же числа полуудач, неудач и просто никаких фильмов.

По первой версии Гайдай слишком переоценил собственные силы. Трюкач и эксцентрик от бога, он принялся за неприсущие ему повествовательные формы, начал экспериментировать с диалогом, характером, а потом и вовсе замахнулся на традиции «высокого смеха». В 1976 году за «круглым столом» «Литературной газеты» обычно не склонный к теоретизированию режиссер высказался по поводу литературной классики как о своем «надежном резерве». И добавил почти как незабвенный товарищ Саахов: «Бояться не надо! Зачем бояться?»

Это «зачем бояться» ему потом не раз припоминали. И, в общем, за дело. Гайдаевские экранизации выстроились строго по убывающей. От искрометных *Двенадцати стульев* и *Ивана Васильевича...* к удручающим *Инкогнито из Петербурга* и советско-финским *За спичками*. Угодив в книжный переплет, великий клоун скис, сдал, сбил руку. Так, что даже оригинальные сценарии экранизировал потом без особой фантазии. С началом перестройки он, правда, воспрял. Страна поголовно хохотала над действительно очень смешной сценой, когда брошенный в Большом театре клич «агенты КГБ на выход» вымел из зала всех, вплоть до солиста и капельдинеров. Удержусь от слишком витиеватой параллели с определенной выше балетной природой ранних гайдаевских шедевров. Факт остается фактом — общественная либерализация совпала с творческим возрождением. Что было бы дальше, мы так и не узнаем. Гайдай умер.



Версия вторая. Гайдая сгубило «самое читающее в мире общество». Он снимал гениальные кинокомедии, а ему втюхивали высокие образцы литературы и драматургии. Гайдай искренне любил зрителей, поэтому к советам прислушивался. Критика ему все охотно объясняла. Почему, например, *Кавказская пленница* — это не выражение мысли через трюк, а просто балаган. Почему *Бриллиантовая рука* должна была бы стать пародией на второсортные детективы, а согрешила с бытовой комедией. Почему Гайдаю не даются сатира Ильфа и Петрова, социальный сарказм Булгакова или мещанский говорок Зощенко. Словом, перечитывая сейчас старые рецензии на гайдаевское кино, приходишь к выводу, что для современников идеальным созданием режиссера остался одночастевый *Пес Барбос...*, по отношению к которому уже *Самогонщики* выглядят кризисом жанра, потому что продолжают-ся целых 20 минут.

Версии зеркальные, но оттого не менее противоречивые. Если на то пошло, *Пес Барбос...* тоже был экранизацией — в его основу лег стихотворный фелъетон украинца Степана Олейника. *Иван Васильевич...*, например, вроде бы был обречен на провал, потому что совершенно бестактно перетащил коммунальную лексику 30-х в многоквартирно-новостроечные 70-е и, тем не менее, вошел в пятерку лучших созданий режиссера, а тщательное ретро *Не может быть!* — нет. Не вышло, не сработало. Почему, наконец (и это самое главное), работы Гайдая «постлитературного» периода как будто сделаны другим человеком — не более и не менее талантливым, а просто другим.

Смех сквозь слово

Слово действительно не являлось преимущественной стихией мастера. В его диалогах встречаются лишние реплики (и это в фильмах, где буквально нет ни одного лишнего кадра). Что-то вроде пресловутого «волюнтаризма», которым Балбес сгоряча ругнулся в доме уважаемого Джабраила, ушло вместе со временем. Даже зрительные гэги, построенные на вербальных отсылках, обмелывали в первую очередь. Скажем, краткое содержание *Бриллиантовой руки*, слепой строкой пробегающее за пять минут до конца фильма, с одной стороны, конечно, отражает истинное отношение автора к «мысли изреченной», а с другой — подставляет его под чуждые законы. И наоборот. Там, где слово развенчано, превращено в гэг, вывернуто наизнанку, все в порядке. Обратите внимание — на культовые поговорки разошлась прежде всего гайдаевская табарбарщина — «хам-дуралья», «цигель-цигель, ай лю-лю!» или бессмертное «барбумбия-кержуду» (последнее воспроизвожу на слух, потому что как это записать, непонятно).

В этом смысле надо признать, что Леонид Гайдай абсолютно самостоятельно и независимо прошел путь, которым до него уже ходили пионеры «ранней

комической». В телепередаче Карена Шахназарова, например, Аркадий Инин рассказал, что Гайдай несколько дней мучился погоней для *Частного детектива*. Сцену сняли, всем она нравилась, а его что-то не устраивало, что-то раздражало. Успокоился он только тогда, когда разыскал крупный план черной кошки и врезал его в уже готовый материал. Излишне говорить, что кошка как таковая к сюжету никак прикреплена не была, в гонке не участвовала и больше на экране не появлялась. С ней пришел ритмический акцент, удар, синкопа. То, без чего кинопогоня — экстракт экранной пантомимы — просто не существует.

Мак Сеннет

Схожим образом, по преданию, работал Мак Сеннет. Современники вспоминают, как он проклеил показавшуюся ему недостаточно энергичной сцену семейной разборки роликом, в котором кошка гонялась за выпорхнувшей из клетки птичкой. Сцены снимались разными постановщиками, в разных интерьерах и для разных фильмов, но Мак Сеннету на это было в высшей степени наплевать. Он делал комедию, которая должна была сразить наповал аудиторию, состоявшую из проходимцев, перемещенных лиц и безродных космополитов, приехавших попытаться счастья в обетованной земле. Ни о какой культуре и даже фольклоре («народной учености») речь не шла. Америка 10-х годов была «дофольклорной» территорией и раннеиндустриальным Вавилоном. Может быть, поэтому (так гласит еще одно предание) МакСеннет очень гневался, завидев кого-то из сотрудников «Кистоуна» с книгой. Говорят, он даже повесил над входом в студию плакат, где коротко и ясно предупреждал: «В книгах нет гэгов».

На рубеже веков Бергсон написал свой трактат о смехе. Индивидуальному, трагическому и художественному противопоставлялось массовое, анонимное и механистичное («смех не есть результат размышления, но это почти рефлекторный механизм — удар на удар...»). Стоит ли удивляться, что ранний «слэпстик» оказался почти универсальной категорией мироустройства, сослужившей немалую службу по придаче гетерогенному обществу единой ценностной шкалы. От примитивных социальных моторчиков (кто такие кистоуновские «копы», «купальщицы» и «дети», как не прикидочная шифровка будущих опор протестантского истеблишмента — репрессий, эроса и семьи), через выделение общественно идентичных масок к кризису и концу.

Конечно, можно утверждать, что Линдера, Ллойда и Китона вывели в тираж звук, полный метр и литературность повествования. Но еще правильнее предположить, что эти рафинированные клоуны просто ушли из времени. Остался только Чаплин, чей избыточный физиологизм с самого начала предполагал в варварской монополии движения и ритма дуализм, а стало быть, развитую буржуазность личности.

Книга гэгов

Гайдай как будто не открыл ничего нового. От короткого — к длинному, от маски — к характеру, от трюка — к истории. *Пес Барбос и необычный кросс* почти буквально повторяет метафорический слой максеннетовских эскапад — собачка оснащена динамитными шашками, стало быть, исход беготни вполне смертоносен, но оттого не менее смешон. Сюда же попадает и персонажный расклад знаменитой троицы, и серийность, и даже тот полузабытый факт, что прямо с экрана Трус, Балбес и Бывалый перекочевали в кадры фотокомиксов.

Кавказская пленница несет в себе все черты коротышки, ставшей полнометражным фильмом, *Бриллиантовая рука* попадает под определение абсолютного шедевра, потому что уже на уровне сценария планирует диалог как набор вербальных гэгов.

О дальнейшем читайте в истории кино и имейте в виду, что Гайдай еще легко отделался. В схожей ситуации Линдер наложил на себя руки, Китон попал в дурдом и даже уступающий им калибром Роско «Толстяк» Арбакл в пьяной истерике грохнул несовершеннолетнюю старлетку.

Задача, однако, не в том, почему Гайдай кончил именно так, а почему он именно так начал? В 60-е годы попытки реанимации старой комедии вошли в моду по всему миру. Беспрецедентная орация, которую публика Венецианского фестиваля устроила вынырнувшему из небытия Китону, многочисленные антологии «золотого века комедии», попытки деловитых американцев поставить возрожденный жанр на конвейерную основу (до нас в свое время дошел *Этот безумный, безумный, безумный мир* Стэнли Крамера, кого по темпераменту комедиографом никак не назовешь). За считанными исключениями опыты закончились ничем. Мировая культура 60-х, искренне пытающаяся примерить варварские одежды прошлого, отторгла «слэпстик» как инородное тело, лишь частично абсорбируя его в поп-комедиях а la Ричард Лестер.

Случилось это, вероятно, потому, что 60-е всего лишь имитировали культурную *tabula rasa*, будучи, по существу, исписанными вдоль и поперек наследием предыдущих периодов. У Гайдае же получилось нечто, что не объясняется только индивидуальным даром, но требует более широкой опоры, фона, бэкграунда.

Понятно, что глупо достраивать целый исторический фрагмент дедуктивным методом, но иначе не получается. Анализируя от противного — не от времени к фильмам, а от фильмов ко времени, приходишь к выводу, что гайдаевская эксцентриада взошла на нераспаханной грядке коллективной души, там, где еще не упали семена иных знаний и соблазнов, где народная душа еще девственна, обнажена и проницаема для той самой балетной абстракции представлений о себе и о мире.

Легче всего связать это с пресловутым шестидесятническим оптимизмом, однако он оставил по себе немало мифологических величин и, судя по всему, был мифологически же изрядно подготовлен. Гайдай работал не поверх времени, он оставался внутри, но запускал при этом машинерию смеховой архаики «до времени» и до главных этапов общественного творения.

Гарольд Ллойд и другие приключения Шурика

Когда-то ходила байка о том, что *Пса Барбоса...* и *Самогонщиков* рассылали по нашим консульствам и заграничным торгпредствам с инструкцией показывать фирмам перед заключением ответственных сделок. Говорят, что, поглядев гайдаевские коротышки, буржуи смягчели и легче шли на уступки. Это, наверное, анекдот, но анекдот с немалым смыслом. Гайдай ухитрился создать редкий феномен по-настоящему смешной кинокомедии в стране, где смех традиционно устремлялся по нисходящей.

«В особенности страшен смех как социальное орудие, — написал когда-то Луначарский, — если он получает движение не сверху вниз, а снизу вверх». Сказано совершенно верно, и между строками еще вернее замечено, что самому счастливому в мире народу оружие лучше не доверять. Потому талантливый Григорий Александров всегда подчеркивал, что делает не «смешное» кино, а «веселое» — так спокойнее. Гайдай же делал кино, которое еще толком не очень ориентировалось в субординации верха и низа, поскольку крайности иерархии, в свою очередь, еще не утвердились.

Проверить это очень просто. Например, легендарные Вицин-Моргунов-Никулин при рождении еще не несут в себе внятных социальных амплуа. Жлобом, пьющим интеллигентом и уркой они становятся только в *Операции Ы*, а в *Псе Барбосе* и *Самогонщиках* являют всего лишь эксцентрический контраст человеческих типов — толстого и тонкого, флегмы и неврастеника. Это сугубо максеннетовский подход к исполнителям — кистоуновский персонал подбирался по принципу едва ли не патологической гипертрофии внешних черт. Косоглазый Бен Тюрпин, тощий, как жердь, Форд Стерлинг, олигофрен Роско «Толстяк» Арбакл. Даже Чаплина позвали сниматься, потому что МакСеннет поначалу увидел в нем потешного старика.

Из бурлящей массовки выделился индивидуальный герой. У Гайдая им стал Шурик, которого мы со временем начали воспринимать как образцово-смехового шестидесятника. Ковбоечка, «техасы», кеды, сопромат, приработки на стройке, рюкзак, фольклорная экспедиция, платонические влюбленности — очкастый блондин как губка впитал внешность эпохи (семидесятнический Шурик-изобретатель в *Иване Васильевиче...* — это уже функция, служебный персонаж). При этом самая узнаваемая поколенческая черта Шурика — стихи Ярослава Смелякова — его же самая диссонансная черта. Охотно верится, что угоревший от сессии студент не

Операция Ы и другие приключения Шурика. Реж. Леонид Гайдай. 1965



Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика. Реж. Леонид Гайдай. 1966



Бриллиантовая рука. Реж. Леонид Гайдай. 1968



Иван Васильевич меняет профессию. Реж. Леонид Гайдай. 1973



проваливается в канализационный люк. Он же, произносящий культовые строки о «хорошей девочке Лиде», доверия не вызывает, как не вызывает доверия занятый мелодекламацией балетный солист.

В галерее далеких предков Шурик больше всех перекликается с Гарольдом Ллойдом. Не только потому, что оба в очках. И первый из триумвиата американских киноклоунов, и советский смеховой медиум сконструированы из вторичных общественных атрибутов. Обоим не надо разговаривать. Обоим надо только быть. Там канотье, тут ковбойка. Там костюмчик, который мама-провинциалка построила сыну на выпускной бал и в котором он отправился покорять столицу, тут — джинсы из чертовой кожи, с обилием карманов и заклепок, стремительно входящий в моду бытовой дизайн ранних 60-х. Там — вечный клерк, тут — вечный студент.

Адресат комического противостояния у обоих похож. Ллойд и Шурик сражаются с обстоятельствами (позднее Китон откроет агрессивную природу вещей, а Чаплин схватится с самим собой). Ощутимая разница только в том, что у Ллойда внешняя сила носит стихийный, анонимный характер, а для Шурика она персонифицируется то в отправленного на «сутки» дебошира, то в антиобщественные действия мелких городских жуликов или крупных восточных управленцев. Тут, кстати, объясняется и природа отрицательных персонажей Гайдая. И тут же видна обаятельная нестыковка первой новеллы *Операции Ы*... — у беспредельщика-Феди вдруг обнаруживаются семья, детки, а самому ему сорок один год, значит, воевал и под обстрелом отбойного молотка лежал вполне осмысленно...

Понятно, что дальше Ллойда эволюция героя пойти не могла. Общество сделало очередной виток против резьбы. Смех перестал циркулировать по вертикали и устремился куда-то набок, к грустным или злым комедиям. Только в самом лирическом создании Гайдая — эпизоде *Наваждение* из *Операции Ы*... — Арлекин-Ллойд успел ненадолго уступить место Пьеро-Китону. Совершенно по-китоновски задуманный сюжет движется предметом, вещью, неодушевленной материей. Шурик обречен, едва завидев конспект в руках Лиды. Вещь ведет его по истории, предмет провоцирует чувства. Люди обречены жить в каком-то ином мире, отличном от стихии намерений и обстоятельств. Солнечный герой-идиот на секунду поворачивается печальным лунным ликом. Кстати, *Наваждение* оказалось едва ли не единственной работой мастера, получившей международную награду — приз короткометражного фестиваля в Кракове.

Больше такого не случается. Чаплином Шурик не стал и стать не мог, потому что Чаплин сделал из эксцентрической комедии буржуазную, а Леонид Гайдай искренне снимал советское кино. И, начав делать его всерьез, в полном объеме общественных знаков и величин, просчитался. *Спортлото-82*, *Частный детектив* и *Опасно для жизни* — это настоящие советские комедии. То есть никакие.

Режиссер, который слишком много знал

При таком варианте решения «литературный» период режиссера кажется уже не навязанным извне и не ложно понятым изнутри. Может быть, Гайдай сознательно отсиживался в тени Булгакова, Гоголя или Зощенко, переживая время и втихую оттачивая стиль? Эта версия напрочь разбивает гипотезу о Гайдае — стихийном гении — и ставит не менее трудный вопрос о Гайдае-стилисте. Тем более, что экранизация как таковая появилась в его фильмографии не после, а до эксцентрического периода. *Деловые люди*, сделанные по трем рассказам О'Генри, последовательно показывают виртуозные упражнения режиссера в канонических американских стилях — вестерне, криминальной драме и бурлеске.

Насколько у него это вышло, сужу по себе. Однажды я наобум включил телевизор и минут пять пребывал в полной уверенности, что смотрю какой-то старый голливудский боевик с ковбоями и индейцами, а не экранизацию «Дорог, которые мы выбираем». И куда деть сцену застолья из *Ивана Васильевича...*, всенародно любимую за исполненную Куравлевым песенку о счастье, но мало кем идентифицированную как гомерическую пародию на пир опричников из *Ивана Грозного*. Или совершенно психоделическую отсылку в *Не может быть!*, когда тема «вы слышите, грохочут сапоги» моментально выстраивает вокруг кокетливого нэпмана Олега Даля сообразный ореол «звездного мальчика». Или совсем уж ни в какие ворота не лезущий гэг из *Кавказской пленницы*: в поисках Нины Шурик шарит по спальным мешкам и в одном из них видит самого себя — в 1967 году такой сюр мог быть спровоцирован только прологом *Земляничной поляны*, прочно засевшей в сознании отечественных кинематографистов как образец авторского кинописма.

Все это наводит на предположение, что Гайдай, никогда не объяснявший собственное творчество, относился к кино совершенно по-хичкоковски. То есть, если вспомнить известную сентенцию Хичкока — не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбежную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения, как безусловную и достоверную.

Франсуа Трюффо заметил, что в авторимейке *Человека, который знал слишком много* Хичкок победил действительность вымыслом — тень дирижера неумолимо приближается к роковым нотам по разлинованному полю партитуры. В реальных пропорциях такое снять невозможно, тогда режиссер изготовил гигантский макет нотного листа, подсветил его сильными направленными лампами и получил эффект более реальный, чем сама реальность.

В *Операции Ы!*... на оживленной улице Шурик теряет из виду страницу конспекта. Бросаясь то туда то сюда, он видит журнальный разворот, газету и, в том числе, том из шеститомника Шекспира, раскрытый на гравированной Гончаровым заставке к «Гамлету». Понятно, что никто, тем паче на улице, таким образом не

читает. Но как по-другому показать, что это именно Шекспир и именно «Гамлет»? Только так и никак иначе.

В *Бриллиантовой руке* Геша Козодоев, убедившись, что «клиент готов», встает из-за ресторанного столика и отправляется «позвонить мамочке». Настаиваю, что это прямая цитата из *Севера через северо-запад*: шпионские страсти начались с того, что герой Кэри Гранта точно так же отправился «звонить мамочке» в тот момент, когда посланцы нескольких разведок с нетерпением ждали, кто из посетителей ресторана откликнется на кодовое имя таинственного спецагента. Кстати, следующий затем у Гайдая культовый микросюжет о «Володьке, который сбрил усы» в целом повторяет схему хичкоковского триллера, классическую формулу «не тот человек».

Хич возвел в стилевой абсолют ауру ложной безопасности, сквозь которую мерцала черная дыра, обманка, перевертыш. Через разрезы торта проступали то странная ухмылка Нормана Бейтса, то ведущие в никуда лестницы *Головокружения*. Гайдай отработал почти журнальный стиль эпохи 60-х — пластиковые покрытия, легкие несущие конструкции, яркую синтетику костюмов, твист и текущие контуры автомашин. Авторский сдвиг наступал глубже, в эксцентрической сцепке внешне логичных вещей. Брюки не превращались в элегантные шорты, тост, записанный в трех экземплярах, оказывался подносом с винными бутылками. Нейлоново-бадлоновый Геша спасался от восточной путаны, а грозная управдомша вдруг выламывалась в ориентальном танце и совершенно по-проститутчи мигала подмалеванным глазом.

Джентльмены предпочитают подглядывать

И Гайдай, и Хичкок снимали не просто красивых, но и очень стильных женщин. Визионерская природа хичкоковской эротики неоднократно откомментирована. «Каждому охота повстречать настоящую леди, — откровенничал мэтр, — которая в спальне превращается в шлюху».

О гайдаевском эротизме мы знаем куда меньше, хотя он, в сущности, той же природы. Комсомолки-спортсменки у него несут не меньше соблазна, чем пресловутые хичкоковские «блонди». Бурлескная природа жанра позволяет раздевать их без преднамеренного ущерба для нравственности. Танец (обратите внимание, гайдаевские «леди» как будто невзначай повторяют пластику восточных одалисок) объясняет созерцание глазами героя, а не автора. Лиловые колготки, в которых отплясывает кавказская пленница Наталья Варлей, халатик с перламутровыми пуговицами, спадающий с роскошной Светланы Светличной, парный стриптиз, устроенный Шуриком и Натальей Селезневой над страницами драгоценной тетрадки... Немыслимо, но Гайдай вовлек в эротическую игру саму Нонну Мордюкову. Правда, опосредованно, через бред, галлюцинацию, ступор. «Наши люди в булочную на такси не ездят»... «Хорошо бы... Пива!» — «Только вино!»

Одну из самых рискованных квази-эротических сцен Хичкок снял в *39 ступенях*. Скованные наручником Роберт Донат и Мадлен Кэрролл ночуют в придорожной гостинице. Кровать в комнате одна, коротенькая цепочка не дает даже отвернуться. Перекидываясь с партнершей ироничными репликами, Донат извлекает пилку и принимается полировать ногти. Хичкок устанавливает камеру на такой точке, что движения героя отчетливо намекают на акт мастурбации. В *Наваждении* есть точно такая же сцена и точно такой же ракурс. Разница лишь в том, что между героями посредничает все тот же конспект. Воистину, Гайдай работал для самого читающего в мире общества.

Черная кошка, которая гуляла сама по себе

Видел Гайдай Хичкока или не видел? Сознательно цитировал или просто мыслил в том же направлении? Стихийно воплощал смеховую культуру времени или просто избрал эксцентриаду как одну из форм стиля? Кто он, МакСеннет, отразивший кусок эпохи и не востребованный следующим куском? Или Хичкок, аппетитно резавший эпоху на куски и отложивший нож в сторону, когда эпоха перестала быть кремовой, податливой и вкусной?

МакСеннет, вероятно, очень удивился, поняв, что изменившаяся вокруг жизнь требует чтения столь ненавистных ему книг. Хичкок досадовал, разобравшись, что с жизнью больше нельзя играть в изощренные стилевые прятки и что за огрубевшим фасадом реальности больше не видны его прихотливые авторские мании. Где тут решение нашей задачи, совершенно непонятно, потому что 70-е годы в одинаковой степени отменили и эксцентрику, и стиль. Все, что смог рассмотреть Гайдай в новой социальной реальности, это мотоциклисты в огромных шлемах и обилие поясняющих, запрещающих или направляющих надписей. Одну из них — «Опасно для жизни!» — он вынес в заглавие своего фильма.

Хич сдался, когда длина женских юбок сначала немисливо взлетела вверх, а потом опустилась до катастрофического «макси». Гениальный вуайер мыслил на уровне классической середины, фантазируя все остальное. Гайдай капитулировал, когда общественное слово превратилось в инструктивную строку.

На этом их сходство точно кончается. Хотя Хичкок всю жизнь снимал комедии, гримируя их под ужастики, детективы и психодрамы, а Гайдай честно самовыражался в соответствующем жанре, пузатый британец постановил за правило появляться в своих картинах сам. Гайдай с не меньшим упорством показывал в каждом фильме черную кошку.

Из диалогов еще одного знаменитого и любимого фильма мы знаем, что очень трудно искать черную кошку в темной комнате. Тем более, если ее там нет.

STRANGER THAN PARADISE: СТРАННЕЕ РАЯ

Потерянный рай

Проще всего написать о «кино, которое мы потеряли» вместе с идеологией, стабильностью и общественными гарантиями. Такого действительно уже не будет — очереди у кассы, лишние билетики, «талонные книжки» и тот неповторимый запах сохнувшей одежды, который витает над переполненным кинозалом, если снаружи идет дождь. Никогда мы больше не восхитимся смелостью режиссера Икс, показавшего на затемненном третьем плане еле заметный кукиш. И никогда не посмеемся над тупостью цензора Игрек, пропустившего на экран политическую диверсию в виде кусочка голой задницы.

Этого не будет по следующим причинам.

Во-первых, имперское самообслуживание кончилось. Натуральное кинохозяйство, производящее продукт только для внутреннего употребления, больше не существует. Оно, правда, осталось в Америке, но там, похоже, селекционеры грамотнее наших. А жаль, в 30-е годы мы соревновались ноздря в ноздю.

Положа руку на сердце, мы ведь любили родное кино не за его исключительные достоинства, а потому что не знали другого. Наше же было устроено грубовато, но функционально, как скороходовские ботинки. Один Гений — Тарковский. Один сказочник — Рязанов. Один подросток в своем кругу плейбой — Никита Михалков... Да и то по выходным и праздникам. В будни все носили черное со шнурками и не рыпались. Ну и что, что говнодавы? Зато не протекают.

Второе. Редкие пришельцы из-за бугра фигурировали главным образом как «Клуб кинопутешествий» — всегда хотелось отрешиться от сюжета и поглазеть, в каких чашечках подают кофе на Монпарнасе и как подшивают брючины на Бродвее. Далее по тексту — о стенах темницы, инкубаторе и гетто. Информационный взрыв оказался сильнее политического — хлебнув «Хайнекен», едва ли захочется заново привыкать к «Жигулевскому». Это понятно, но хочу попутно поделиться одним соображением. Знаете, почему в застойные годы французское кино все-таки было популярнее американского? Голливуд честно снимает натуру в подчинении общему замыслу. А француз нет-нет да и затянет кадр-другой, чтобы объяснить в любви Парижу. Посмотришь — будто сам побывал. Вот и любили.

Третье. Традиционное кино (то есть снятое на пленку и показанное в зале), киноспектакль с выходом, соборная акция есть явление идеологии. Большая идеология рождает большое кино — это почти закон, если вспоминать авангард 20-х, «золотой век» у нас и в Америке, неореализм и «новые волны». В постидеологическом западном мире этого больше не будет, зато варварский Восток, еще не потерявший вкус к имперсональным ценностям, снимает и смотрит фильмы по-прежнему.

Америка, кстати, тоже. В общем, если так рассуждать, то, конечно, будущее за Черной Африкой. У нас, как водится, все происходит революционно и скачкообразно. Идеология не тает, а ломается. Запад пережил эвтаназию кино как усыпление комнатной собачки, а мы — как трагическую гибель любимого человека.

Обретенный рай

Очевидцы рассказывают, что когда в городах освобожденной от фашистов Европы начали обустраиваться советские гарнизоны, офицерские жены щеголяли в реквизированных пеньюарах как в вечерних платьях. Videобум в России проходил примерно так же. Во всем мире кассетное кино принесло потребителю приватизацию зрелища, а у нас вокруг первых же «Электроник» сразу выросли видеосалоны. Публика теснилась в наскоро оборудованных «красных уголках» и на крохотных экранчиках смотрела *Однажды в Америке* или *Греческую смоковницу*. С одной стороны, в этом присутствовал элемент здоровой экзотики и даже престижа. Любому было приятно как бы невзначай обронить в кругу друзей и сослуживцев: «Вчера кино по видеку глядел. Ну, ваще!» И тут уж не имело значения, где стоял видеку — напротив персонального дивана или под графиком соцсоревнования. Главное, что приобщение к техническому чуду состоялось.

С другой стороны (сужу об этом ответственно, поскольку в свое время занимался социологией вопроса), видеовзрыв в раннеперестроечной России носил характер не технический, а репертуарный. Через «малый экран» к нам явились фильмы, о которых еще недавно можно было прочесть только в книжках «Киноискусство в борьбе идей» или «Мифы и реальность». Их оказалось не так много, эротика в них была совсем не эротичной, а насилие вовсе не соблазнительным. Зато технология опять пошла на поводу у идеологии. Как следствие, мы пожинаем сейчас первый урожай «videобум генерейшен» — у постсоветского зрителя почти полностью атрофирована культура визуального потребления. Видеопираты легко втюхивают нам полуслепые копии фильмов, которые на самом деле надо смотреть только с «долби» и на большой проекции. С другой стороны, оборудование отечественных кинотеатров таково, что средняя видеокассета на средней аппаратуре показывает лучше, чем киноплёнка, глядя которую на последнем сеансе можно еще и получить по башке от пьяного соседа. Зачем рисковать, если любой голливудский хит еще до премьеры есть на бутлегерской копии? Изуродованная потребительская модель налицо. А ведь это еще только маленький кусочек, который мы отщипнули от современного звукозрительного массива. Что произойдет, например, когда до нас докатится виртуальный компьютерный секс? Вероятно, пойдут дети.

В последние годы заметно повысилась и роль эфирного телевидения. По существу оно стало единственной альтернативой рухнувшему кинопрокату. Думаю, что рассуждать здесь о какой-то особой специфике, структуре и перспективах не имеет смысла. «Голубой экран» перенял функции одряхлевших коллег по праву сильного. Проще говоря, где-то надо смотреть кино, и его стали смотреть по телеку. Интерес

поначалу тоже был и пока еще во многом остается репертуарным — на какое-то время телевизор соединил черты бесплатного видеосалона и элитного киноклуба. Грех жаловаться, своими преимуществами телевидение не слишком злоупотребляет и даже пытается выстраивать какие-то общезначимые модели. В год столетия кино, например, мы посмотрели чуть ли не половину мировой киноклассики, и до сих пор лучшие телеканалы (НТВ и московское ТВ-6) строят свою кинополитику достойно и осмысленно. В отсутствие конкуренции это возможно. Но кризис когда-нибудь наступит — телевидение все-таки транслятор, а не производитель. Сейчас активно разрабатывается протекционистская идея — по аналогии с Францией или Британией телевидение будет вкладываться в национальное кинопроизводство. Это здорово и правильно, но мне кажется, что кино зависит не только от денег или вовремя привлеченных талантов.

Рай немедленно!

Все сказанное сводится к довольно простой мысли. АВ (во всем мире эта аббревиатура означает «аудиовизуальное» и давно заменяет привычное разделение на враждующие экранные медиумы) не столько технологично, сколько идеологично. Или наоборот, если смириться с тем, что технология превратилась в идеологию. Кино не будет, пока в стране не устоится общая идея, проникающая в обыденность и порождающая ее, обыденности, устойчивые коды, пока у нас не сформируются быт, социальные амплуа и поведенческие модели. Кино ориентируется именно на такие вещи и именно с ними работает. В их отсутствие, например, заглохли разговоры о российской «мыльной опере». Телесериал подразумевает частную жизнь «день за днем», без стрессов и потрясений. Именно поэтому власти рано или поздно должны поставить групповой памятник героям *Санта-Барбары*. На первом же импортном «мысле» страна училась приватизации чувств — оказалось, что можно ежедневно подглядывать за соседями и переживать, какую поганку Джина завернула Мейсону (обратите внимание, в этом жанре нет главных героев. Все главные и все второстепенные. Все в меру хорошие и в меру плохие). Если же в первой серии вам покажут августовский путч, в двадцатой штурм Белого дома, а в сороковой — лихорадку президентских выборов, получится совершенно другой жанр. Кстати, эпический. Поэтому, не назвав статью «кино, которое мы потеряли», я мог бы назвать ее «эпос, который мы упустили».

Что-то можно делать уже сейчас. Перевооружать кинотеатры, разоружать видеопиратов, законодательно вооружать студии. Это долгосрочный проект, и он осуществим только при сильной централизованной власти. В ближайшее время возможен всплеск кассетного кино. Примеры уже есть — картина снимается за копейки, в 16-миллиметровом формате, без пленочной копии и тиражируется на видео. Результат — предсказуемо чудовищный, но очень интересный. Потому что начинать с нуля всегда здорово.

ВЕСЬ ЭТОТ ДЖАЗ

В массовом сознании каждый по-настоящему народный артист связан с каким-нибудь музыкальным инструментом или стилем. Иннокентий Смоктуновский, безусловно, был чем-то клавишным (космос во взгляде, хрупкие пальцы, прищур, клочковатая седина). Олег Даль — флейтой, испытывающей боль от каждого прикосновения. Евгений Леонов ассоциировался с застольной частушкой, Андрей Миронов с эстрадным шлягером, Анатолий Папанов с бог знает откуда залетевшей мелодией из «Ну, погоди». О Высоцком и говорить нечего — хрипота, надрыв, гитарная струна.

Так получается, что вспоминая ушедших титанов, мы как будто отпеваем целый оркестр. Когда они умирали один за другим, было ощущение разладившейся музыки. Кто-то уже замолчал, а кто-то еще играет — что может быть страннее? О Евгении Евстигнееве такого не скажешь. Он не был ансамблевым исполнителем, то есть, конечно, мог играть вместе с другими, но немножко по-своему, со сдвигом, индивидуальным акцентом. У Евстигнеева был уникальный джазовый талант. Джаз — это не дующий в унисон коллектив и не свора одиночек, а оттяжка равных, где каждому дано и поддержать другого, и повыкрутасничать, и через эффектный выпендрей выйти на основную тему.

В сущности, это странно, поскольку джаз пришел и остался у нас искусством глубоко антинародным. Как и в случае с Фаиной Раневской, приучившей массы любить свою вызывающую отдельность, рано облысевший, желчный, дерганый и некрасивый Евстигнеев стал народным свингующим артистом в стране, где народ больше всего любил и любит хоровое пение или слаженно грянувший марш. Он действительно был народным. Говорят, русские путешественники до сих пор озадачивают швейцарских гидов вопросом: из какого именно окна вывалился профессор Плейшнер.

После *Семнадцати мгновений весны* сын металлиста и фрезеровщицы Евстигнеев переиграл еще много мужей науки, вплоть до профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца». «Скользящая», с ленцой и куражом, совсем не русская актерская техника нашла тут удобное объяснение — народ давно привык к тому, что все умники немножко с приветом. С другой стороны, Михаил Швейцер, набирая *Золотого тельца* по типовому принципу, не случайно взял его играть Корейко, подпольного миллионера с «ветчинным рылом». Внешне Евстигнеев оставался стопроцентным «совком», но при этом владел индивидуальной синкопой, смещением ритмической опоры. Может быть, оттого ему так хорошо и смачно удавались роли блатных с их сленгом, ходочкой и понтами. Советские интеллектуалы увидели в джазе прежде всего символ раскрепощения. Народ попроще

всегда тайно восхищался уголовниками, ушедшими от системы на вольные и опасные хлеба. «Я эту тайгу не сажал и пилять ее не буду» — за героями Евстигнеева то и дело выглядывал какой-то скрытый урка со своим ритмом, драйвом, подходцем, готовый «по фене ботать и нигде не работать».

Когда-то он покориł шестидесятников неортодоксальным прочтением монологов из горьковской «На дне». Сыгранный им в «Современнике» Сатин сидел на табуретке и, с похмела обмотав голову полотенцем, сквозь зубы цедил хрестоматийные строчки. Стоит прокрутить хотя бы звукозапись этого знаменитого спектакля, чтобы услышать: «человек-та-да, это-та-буда, звучит гордо-та-бу-ду-да...» Ритм и драйв всегда сопутствовали его скрипучему тембру. «Не пора ли нам замахнуть-ся на самого Вильяма, так сказать, Шекспира» или «Когда я был маленьким, у меня тоже была бабушка»... Ну и что? Как сказать, вот в чем вопрос.

Добро пожаловать или Посторонним вход воспрещен стал культовым фильмом во многом благодаря Евстигнееву. Культовое кино всегда получается, когда за произнесенным смыслом есть что-то иное — помимо или извне. Евстигнеев делал бюрократу Дынина как бы немножко в стороне от основного сюжета — в изящной манере истинного лабуха, которому все равно куда, в филармонию или в кабак. Думаю, по той же причине ему до конца не давались ни откровенное комикование (крутые парни не фиглярствуют), ни большие «умные» роли, требующие проживания и проработки. В полочном дебюте Петра Тодоровского *Никогда* он сыграл директора завода Алексина, сухаря, мизантропа и самодура — по-настоящему герой раскрывался только в финале, когда, явившись на рабочую свадьбу, выстукивал по столу какую-то самбу или босанову, не замечая, как собутельники стыдливо отворачиваются и прячут глаза. Через четверть века он точно так же, вилочкой по тарелочке, повторит явно фирменный трюк в эпизоде шахназаровского *Мы из джаза*. И, право, этот эпизод стоит всего шахназаровского же *Зимнего вечера в Гаграх* — официального степ-реквиема по золотому веку.

С блеском исполняя короткие соло, в дуэтах он лучше всего раскрывался с понимающими партнерами — как вышло, например, с Юрием Никулиным в меланхолическом рэгтайме *Старики-разбойники*. Очевидцы вспоминают, что знаменитую сцену из *Бега* («А ты азарт, Парамоша, азарт!..») Алов и Наумов снимали в двадцать с лишним дублей — Евстигнеев-Корзухин всерьез вознамерился обыграть Ульянова-Чарноту. Так бывает — импровизация оказывается слишком хороша, чтобы стать результатом. Он и жил синкопами, женился, разводился, получал инфаркты. Говорят, на его поминках стоял хохот. Что тут удивительного. Когда нью-орлеанские диксиленды, идя за гробом, разыгрывались в полную силу, они уже не могли остановиться, отчего похороны превращались в буйное веселье.

«Ъ». 1996. 9 октября. Статья опубликована под названием «Соло для народного артиста без оркестра».

«ПЕРСОНАЛЬНОЕ» ДЕЛО ИНГМАРА БЕРГМАНА

Тридцать лет назад в начале ноября 1966 года на экраны вышла *Персона* Ингмара Бергмана. Для самого режиссера это был выход из затянувшегося кризиса, для современников — буквальное преодоление *Молчания* (так называлась предыдущая бергмановская картина). Понадобилось еще три десятилетия, чтобы история двух женщин, удалившихся от мира на маленький остров в Северном море, заняла свое место в ряду самых концептуальных фильмов мирового кино.

После того, как в *Молчании* Бергман показал шокирующе откровенную сексуальную сцену, кто-то из разгневанных зрителей прислал ему по почте ворох использованной туалетной бумаги. По-своему зритель был прав — в начале 60-х Бергман стремительно расширял границы допустимого на экране, с возрастающей истовостью показывая то, что показывать просто нельзя. С одной стороны, в этом сквозила гордость еретика и религиозного радикала, обреченного на мучительное выражение невыразимого. С другой — эталонная позиция художника-модерниста, рвущегося к истине сквозь, а то и вопреки установленным законам художественной формы.

Персона продолжила и увенчала не только индивидуальный путь самого режиссера, но и целую эпоху кинематографической культуры. Сюжет фильма сведен почти к минималистскому «черному квадрату». Актриса Элизабет Фоглер (ее сыграла Лив Ульман) накладывает на себя добровольное табу немоты. Поскольку в социальном словаре этот акт стратотерпения называется нервным срывом, актриса превращается в пациентку с санаторно-курортным режимом. Медсестра Альма (Бибби Андерсон) присматривает за ней, постепенно выходя за рамки профессиональных обязанностей опытной сиделки. Любовь, ненависть, боль и вражда сплетаются в один клубок, размотать который невозможно, потому что чем теснее соприкасаются человеческие души, тем ужаснее и безысходнее оказывается их близость. В финале Элизабет произносит только одно слово. И слово это — «ничто». Одновременно Бергман показывает странный женский портрет, составленный из половинок лиц героинь. «Самость» воссоединилась с «персоной», но это всего лишь подтвердило экзистенциальный ужас бытия, из которого нет выхода.

Еще более радикально прозвучала знаменитая сцена *Персоны*, имитирующая разрыв пленки. Посредине фильма экран как будто лопается, не в силах вынести болевой шок человеческого общения. Фильм больше не является чем-то посторонним собственному сюжету и собственным героям, он словно сопереживает им изнутри, расплачиваясь за это физической мукой и смертью. В известном смысле Бергман выполнил здесь главную задачу модернизма, годами стремившегося выйти

Персона. Реж. Ингмар Бергман. 1966



из категории художественного описания в сферу самостоятельного бытия, минуя такие внешне обязательные вещи как язык, условность и эстетическая дистанция.

После этого наступают пустота и молчание. Искусство становится абсолютным и уничтожает само себя. В начале 60-х годов появились еще два фильма, доказывающие, что кинематограф вошел именно в такую стадию финальной самооценки. *Небоскреб* Энди Уорхола, бесконечно долго показывавший статично снятую верхушку нью-йоркского Эмпайр Стэйт Билдинг, сделал наглядной категорию киношной смерти. Оказалось, что небытие на экране это не выстрелы, бутафорская кровь и понарошку падающие люди, а линейное механическое время, бесконечно длящееся в кадре. Наоборот, Феллини в *8½* окончательно стер границу между настоящим и ненастоящим, фильмом как рассказанной историей и собственным подсознанием как источником вдохновения. По существу, единственным героем его глумливой притчи о творчестве остался сам фильм, в котором действует и который одновременно снимает выдохшийся режиссер Гвидо Ансельми. Акт привычного искусства объявлялся на этом вычерпанном и закрытом.

Пройдет еще почти двадцать лет, и искусство найдет новый маршрут. И если художника-модерниста всегда занимал мотив «ухода», то постмодернизм (буквально «то, что следует за модернизмом») избрал генеральной метафорой образ «возвращения». В финале вендерсовского *Парижа, Техас* герой, удалившийся было в пустыню отчаяния, стремится обратно. Отыскав бывшую жену в каком-то местечковом борделе, он разговаривает с ней сквозь пронизаемое зеркало. На поверхности стекла накладываются отражения двух лиц, так что, всматриваясь в другого, персонажи видят себя. В *Персоне* двойной портрет означал только кровоточащий уход к безжалостной истине. В *Париже, Техас* все истины известны и отменены, а культура созерцает собственные дописанные словари как повод для неизбежной, но, увы, призрачной встречи.

По всем параметрам *Персона* была классическим «последним фильмом», после которого художник замолкает навсегда, обрекая себя на астенический синдром и скорбное бесчувствие. Однако бергмановское *Молчание* не случайно появилось тремя годами раньше *Персоны*. Дойдя до границы выразимого, Бергман перестал терзать людей истинами и принялся проверять истины страстями. Так появились *Шепоты и крики*, *Сцены из супружеской жизни*, *Осенняя соната*, а затем и *Фанни и Александр*, где каббалистическая картина мира успокоилась в воспоминаниях детства. В фильмографии режиссера последней значится именно эта работа, сделанная не модернистом, а классиком. То есть художником, чей образ мысли и действия чужд радикального предела, но опирается на вечный круг не требующих подтверждения истин и не нуждающихся в ответе тайн.

«Ъ». 1996. 12 ноября.

ЛЕНИНГРАДСКОЕ КИНО: ЭВОЛЮЦИЯ АВТОРСКОЙ ТРАДИЦИИ

Одна из самых очевидных коллизий между текущей художественной критикой и наукой об искусстве — это спор о собственно методе. Погруженная в процесс и описывающая его изнутри, критика создает оперативные определения и критерии, откликаясь, так сказать, на злобу дня. Очевидно, что такая методология оказывается недостаточной, когда в дело вступает сетка научно-исследовательских координат с их более широким контекстуальным полем и высоким уровнем аналитических рефлексий. То, что может быть описано критикой в качестве знаменательного, репрезентативного и принципиально важного, трансформируется и переоценивается, будучи локализовано в сфере научного анализа. И напротив — для науки подчас показательны аспекты художественного процесса, по разным причинам уходящие на обочину критического внимания. В науке как минимум желателен анализ. Любой критический пассаж предполагает вывод.

Критику позволено и даже необходимо оперировать критерием «плохо — хорошо». Для ученого «плохое» искусство зачастую интереснее «хорошего». Критика отыскивает формулы закономерности здесь и сейчас. Наука проверяет ее состоятельность во времени.

Все эти рассуждения могли и должны были бы остаться общим местом, если бы в интеллектуальной практике последних лет не происходили значительные aberrации, связанные с взаимопроникновением и взаимной подменой художественно-публицистического и исследовательского взглядов. Как следствие в обиход отечественного искусствознания попал целый ряд предметов, явлений и терминов, вызванных к жизни текущей критикой.

Появившийся в последние предперестроечные годы термин «ленинградская школа кино» — один из них. Этот термин был предложен ленинградскими критиками, сгруппировавшимися вокруг киностудии «Ленфильм», и относился к поколению режиссеров, чьи главные фильмы появились на рубеже и в начале 80-х. Таким образом, под эмблемой «школы» очутились И. Авербах, В. Бортко, А. Герман, С. Аранович, «вторая манера» Д. Асановой и др. Падкая до ярлыков общественная мысль середины 80-х подхватила дефиницию, и вскоре термин «ленинградская школа» получил полноценное хождение как в журналистском, так и в киноведческом лексиконе.

Справедливости ради следует заметить, что за все время бытования определения у него находились не только сторонники, но и яростные оппоненты.

Вероятно, сегодня, по прошествии почти полутора десятилетий, следует объективно взглянуть как на реальность существования самой «школы», так и на аргументы полемики вокруг нее. Это не значит, что автор, неоднократно упоминавший «школу» в собственных критических работах, теперь претендует на роль арбитра в затянувшемся споре. Собственно, спора уже и нет. Он разрешился сам собой по мере развития ленинградского кино и появления в нем новых фигур. Ясно, что школы как таковой, подразумевающей тематическое единство, стилевое единомыслие и сквозной строй как формальных, так и содержательных аналогий, в Ленинграде не существовало. Уместнее говорить о некой социопсихологической общности и мировоззренческой позиции, о «большом стиле», обретенном путем не столько художественной, сколько этической доминанты.

В начале 80-х приметы зародившейся школы находили главным образом в двух составляющих. Первая из них опиралась на традиционное для ленинградского кино внимание к человеку, к психологически объемному образу, к экранной «каммершпиле», где за перипетиями частной судьбы персонажей выстраивалась целостная нравственная картина мира. Эта черта, унаследованная поколением конца 70-х от «золотого века» студии 30-х годов, а через него — от русской литературной классики, и сформировала портрет авторской режиссуры «Ленфильма». Авторство понималось не как формальное, языковое начало, но как возможность внятного этического высказывания, как в высоком смысле — личная позиция и следующие из нее мораль, вывод, итог.

Бытовая коллизия, резонирующая в области нравственной проблематики, — вот первая часть формулы «ленинградской школы». Безусловными лидерами этого направления были объявлены Д. Асанова и И. Авербах, чьи картины 70-х возглавляли тенденцию «морального беспокойства» не только на ленфильмовском экране, но и во всем советском кино. Показательно, впрочем, что ранняя смерть настигла обоих режиссеров на пороге новых манер. Каждый из них как будто суммировал результат предыдущего творчества в образе идеального героя. Для Асановой таким стал Паша Антонов из *Пацанов*, для Авербаха — Фарятьев в телефильме пьесы А. Соколовой. Последовавшие затем *Голос* и *Милый, дорогой, любимый, единственный...* продиктованы совсем другими задачами. Авербах составил свое художественное завещание в форме неожиданно символической рефлексии по поводу природы и результатов творчества. Асанова отказалась от своего возвышенно-романтического и изначально нравственного взгляда на молодого героя и сделала жесткую, тревожную картину, во многом предвосхитившую опыт «городской чернухи».

Значит ли это, что исчерпанность стиля ощущалась уже самими его титанами? Вероятно, нет, ибо речь здесь не столько об индивидуальном режиссерском



почерке, сколько о принципах, глубоко укорененных в сознании целого поколения. О необходимости авторского присутствия в сложных этических ситуациях и о том, что следует вести героя путем нравственного самопознания. Это присутствие – отсутствие автора во внутрикадровом пространстве бытовой драмы отложилось целым рядом нормативных экранных построений: неспешной, повествовательной раскадровкой, подчеркнуто прозаическим дискурсом, высокой культурой интерьерных съемок, обывательской, но не сведенной к типажности системой актерской игры. Вокруг такой режиссуры сформировались и узнаваемые черты других кинематографических профессий – «каллиграфизм» ленинградских операторов или индивидуальные стили художников-постановщиков «Ленфильма».

Иная составляющая – внешне диаметрально противоположная первой – связывалась с «неоэпической» тенденцией «прямого» кино. «Новый эпос» не случайно дискутировался применительно к работам А. Германа и следующих за ним С. Арановича и В. Аристов. Их картины, словно иллюстрирующие базеновскую теорию онтологической природы кино, наводняли, на первый взгляд, хаотичный и бесформенный поток жизни, жесткая монохромная реальность, в которой трудно было выделить индивидуальные черты и героя, и события. Обилие вещной среды, преимущественное использование плана-эпизода, работа с натурщиком-исполнителем, замусоренный акустический фон – все это готовило почву для удаленной, снятой, дистанцированной интонации автора – эпического рассказчика.

Думается, главная проблема координации составляющих школы непротиворечива по существу. Ленфильмовская бытовая драма, проходившая в тематических



планах студии главным образом по разряду фильмов о современности или фильмов о молодом герое, венчалась неким этическим императивом, общеобязательной авторской дефиницией. Эпическая лексика Германа и его последователей, в свою очередь, охватывала сферу социально-нравственную. *Проверка на дорогах* и *Порох*, *Торпедоносцы* и *Двадцать дней без войны* сделаны на материале Великой Отечественной, которая со времен оттепели служила советскому кино надежным плацдармом для постановки вопросов о коллективной нравственности. И «камершпиле», и «новый эпос» одинаково апеллировали к образу идеального героя, увенчанному германовским ...*Лапшиным*.

Таким образом, истинная типологическая черта «школы» оформилась не только и не столько в художественной, сколько в мировоззренческой области. В той сфере, которая отождествляет эстетическое и этическое начала и выводит индивидуальную авторскую позицию на уровень коллективной нравственности, делает ее общезначимой и общеобязательной. Лучшие работы, помещенные под эгиду «школы», объективно суммировали опыт советского кинематографа 60–70-х, кинематографа, пристрастного к духовным поискам, к обостренным психологическим коллизиям, недодерживающего статус «миссии художника» и воспитательной роли искусства.

«Мы старались по возможности говорить правду, какой бы «трудной» она ни была»¹, — так суммировал разговоры о «ленинградской школе» Герман. Ситуация изменилась, когда «правда» перестала быть «миссией» и когда реальность самой жизни скорректировала реальность экрана.

¹ Герман А. Так трудно выразить, как дышится легко... — Советский фильм, 1988, № 8, с. 14.

Затихнувшие было разговоры о «ленинградской школе» возродились с приходом на студию нового режиссерского «призыва» уже в «перестроечное» время. «Молодое кино Ленинграда», в ряды которого попали В. Сорокин и А. Рогожкин, Ю. Мамин и А. Бибарцев, С. Снежкин и В. Огородников, К. Лопушанский и С. Овчаров, как будто унаследовало традиции «школы», адаптируя ее каноны к изменившимся условиям. Налицо были все необходимые признаки преемственности: отсутствие единого стилистического знаменателя, очевидность авторского видения, широкий тематический диапазон — от фольклорных «нескладух» Овчарова до рок-н-рольной неомифологии огородниковского *Взломщика*, от черного гротеска Мамина до апокалиптических притч Лопушанского.

«Ортодоксальный консерватизм и неистребимый дух вольнодумства»² — в этих двух крайностях критика декларировала режиссерский феномен «ленинградства», справедливо выводя его из предыдущих достижений «школы». Но именно на этом этапе обнажились и самые уязвимые стороны воспринятой традиции: со вторым призывом ленинградского кино связан и его самый сильный кризис.

В выпуске «Советского экрана» конца 80-х, целиком посвященном Ленинграду, где содержалась вышеприведенная декларация принципов «ленинградства», критик Т. Москвина заявила: «Стоит посмотреть продукцию «Ленфильма» за 1986–1988 годы, чтобы убедиться: выданная монополия на духовность и нравственность не что иное, как очередное «петербургское мечтание», прозревающее действительность ради желанного идеала»³. Годом позже, уже на страницах «Искусства кино», она обозначила претензии к «новой невской волне» одним-единственным словом — «глобализм»⁴. Пройдет еще несколько лет, разольется следующая, вторая по счету, «волна», и А. Плахов не без язвительности заметит погружение уже не ленинградского, а санкт-петербургского экрана «в сумерки «белого» декаданса, нашедшего неожиданную подпитку в чернушном быте коммуналок и подворотен»⁵; его пристальное и болезненное внимание к разнообразным формам смерти, разложения, упадка...

Таким образом, круг замкнулся. От озабоченности высокими нравственными идеями ленинградское кино эволюционировало в бездны макабрического вуайеризма и постидеологического подполья. На уровне критических описаний этот процесс освещен более чем достаточно — добавить нечего. Но, думается,

² Павлов Ю. Не могу поступаться принципами! — Советский экран, 1989, № 12, с. 2.

³ Москвина Т. Город бедный. — Там же, с. 3.

⁴ См.: Москвина Т. «Глобальное кино» Петроградской стороны: Субъективные заметки о «Ленфильме-89». — Искусство кино, 1990, № 7.

⁵ Плахов А. Уроки французского. — Искусство кино, 1992, № 3, с. 154.

предварительный набросок портрета в координатах ближайшей истории был бы неполон, если не видеть за судьбой «ленинградской школы» трансформацию определенного типа художественного сознания.

В той степени, в какой «ленинградская школа» аккумулировала в себе достижения советского киноискусства предперестроечного десятилетия, она испытала и самый напряженный кризис, связанный, в первую очередь, с замыканием эзотерической, самодостаточной социокультурной модели. Ее краеугольными камнями были, во-первых, вера в безусловную позитивность коллективного, нравственного опыта и, во-вторых, причастность художника-творца неким безусловным, совершенным истинам. Крушение такой картины мира повлекло за собой переоценку и художественных приоритетов, и самих задач искусства.

Ощутимее всего этот процесс отразился в жанровых экспериментах «Ленфильма». Известно, что советское кино принципиально изгнало из своего арсенала традиционные жанры. Столь содержательная для западного экрана игра между мифологией и идеологией прекратилась у нас еще в 30-е, как только экран сумел приспособить жизнь не к восприятию отдельной суверенной личности, а к уже отрегулированным массовым запросам. Действительность оказалась настолько мифологизированной, а идеология настолько мифологичной, что транслировались они прямо и непосредственно, минуя стадию жанровой обработки. На этом фоне слились авторское и массовое начала: советские режиссеры лишились пространства для формального маневра, зато получили исключительное право на ту самую нравственную истину в последней инстанции (здесь, впрочем, кроется еще не до конца проясненный, но очень существенный вопрос о соприкосновении тоталитарной, советской и собственно русской художественных традиций).

Долгое время существовавшая в мировом кино болезненная оппозиция между авторским и массовым в отечественном кинематографе снялась — во всяком случае на директивном уровне. Родилась теория «авторского фильма, понятного всем» — характерно, что один из классических образцов такого кинематографа, *Чапаяев* братьев Васильевых, появился именно под ленфильмовской маркой. Характерно и то, что нравственные поиски «ленинградской школы» в конечном счете не выходили за пределы идеальной картины мира и императивных критериев коллективного опыта. Оба эти аспекта имеют единую причину. Отсутствие низового, мифологического киноконвейера с лихвой компенсировалось авторскими тиражами универсальных общественных ценностей.

Ситуация середины 80-х ознаменовалась резкой сменой самой модели — инфантильно-коллективистский архетип начал вытесняться архетипом



индивидуалистическим. От кинематографа потребовалась оперативная переориентация в сторону западных жанровых конструкций. Как следствие — прежний, ценностный взгляд на мир потерял силу. Этот процесс, болезненный для всей отечественной кинокультуры, для «Ленфильма» оказался особенно тяжелым — и именно в силу привычки к авторскому высказыванию.

Архетипический канон традиционного жанра нуждается всего лишь в бесконечном самовоспроизводстве. Набор устойчивых инвариантов и сюжетных схем адресует его непосредственно сфере «коллективного бессознательного». Вербальный (доминирующий в советском и особенно ленинградском кино) слой здесь как бы вторичен по отношению к структурным компонентам, к самой архитектонике жанрового строения. Для ленинградского кино, использующего эти структуры, особенно трудно разрешалась оппозиция формального канона и слова.

Так, например, в экологическом триллере Д. Светозарова *Псы* (1989) коррекции подверглась схема вестерна. Группа охотников отправлялась на отстрел собак-людоедов, бесчинствующих в покинутом жителями среднеазиатском городе. Первая половина фильма разыгрывалась по канонической партитуре: набор команды, где каждый из участников олицетворяет социальное и вместе с тем мифологическое амплуа (спивающийся интеллигент, вышедший в тираж спортсмен, экс-афганец, работяга — они же «идеалист», «одинокий волк», «циник» и т. д.); долгое путешествие по пескам в разбитом автобусе (читай: прерия и фургон, а еще глубже — потоп и ковчег); кровавые перестрелки и классический для вестерна мотив забытой или тщательно скрываемой вины, по мере которой воздается каждому из участников экспедиции. Но как раз здесь заемная



схема, не без изящества перенесенная Светозаровым на среднеазиатскую почву, начинает пробуксовывать. Распространенный структурный компонент — трагическая вина — в «настоящем» вестерне индивидуальна и изживается на индивидуально-событийном уровне. Ее носитель, как правило, обречен. Но погибает он героически — либо участвуя на равных в решающей перестрелке, либо заслоняя от последней пули более достойного товарища. В *Псах* вина (гулаговское или афганское прошлое, шовинизм, слепое следование номенклатурной дисциплине) так или иначе коренится в коллективном бытии и требует дополнительной моральной оценки. Моральный — здесь значит вербальный. Посему и вся вторая половина фильма превращается в бесконечное выяснение отношений, глубокомысленно осененных библейской цитатой о зверях, восставших на людей.

Укажем и еще на одно, не менее характерное, обстоятельство. Почти все, писавшие о картине Светозарова, отметили одну сцену. «Закройте лицо», — говорит герой, склонившись над растерзанным собаками трупом. После чего камера, как будто назло, показывает вытекшие глаза и клочья кровавого мяса. «Закройте лицо» — от жанровой условности. Все дальнейшее — от авторских намерений, вставивших и безусловность ленфильмовской кинотрадиции, и ее принципиально антиигровую природу. И повышенную разговорность тоже. Шоковая экскурсия камеры по окровавленным останкам здесь есть синоним слова-описания, изгнанного из жанрового словаря, но востребованного режиссером как единственный способ авторского высказывания.

Еще более показательный гибрид авторства и жанра представляет следующая картина Светозарова — детектив *Арифметика убийства* (1991). Эта криминальная

история, вобравшая мотивы Достоевского («Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек»), Ремизова («Человек человеку — подлец») и шекспировской «Мышеловки», густо замешана на сквозных образах А. Хичкока. Прямо из *Окна во двор* прикатила инвалидная коляска героя-соглядатая; Норман Бейтс (*Психо*) предпочитал людям чучела, тогда как злодей из *Арифметики* разыгрывает свою бесовскую партию с картонными фигурками-муляжами. Навязчивой странностью Хичкока была невысказанная любовь-ненависть вдовых матерей к взрослым сыновьям. У Светозарова скрытая драма разыгрывается между тетушкой и племянником. У мэтра ужасов птицы нападали на людей, а люди испытывали необъяснимую и пугающую тягу к высоте. У ленфильмовского режиссера крысы вот-вот бросятся на обитателей запущенной коммуналки, а герой, мучаясь клаустрофобией, всеми силами стремится прочь из замкнутого пространства.

Номинация хрестоматийных мотивов саспенса заменяет в *Арифметике убийства* собственно жанровый фундамент. На этой зыбкой основе возводится авторская вертикаль, снабженная знаками уже совершенно другого ряда (имена героев, отсылающие к «Обломову» и «Преступлению и наказанию», фрагмент козинцевского *Гамлета* на телевизионном экране и т. д.). Хичкок открывал *Психо* долгой, горизонтальной панорамой вдоль городских крыш. В начале *Арифметики убийства* камера скользит по фасаду дома сверху вниз, буквально с неба, а в финале, когда голос уже мертвого героя сообщает за кадром: «Я не знаю, кто Он, но я знаю, куда мне лететь», — взмывает над двором, над помойкой, над домом, над малостью земных претензий сверхчеловека, призванного к нездешнему Ответу.

О нездешнем Ответе я упоминаю не случайно. Во второй половине 80-х вербально сформулированная отсылка к сакральным истинам выглядела едва ли не типовой чертой жанрового кино Ленинграда. Оказавшись в междущарствии мифологий и не доверяя заповедной подоплеке жанра, в поисках универсального Слова, нравственного послания режиссеры обратились к самому надежному источнику представлений о Добре и Зле. Надежному — да. Но очевидно несоразмерному.

Так, в *Палаче* В. Сергеева (1990) молодая женщина, ставшая жертвой изнасилования, решает отомстить обидчикам и с этой целью сговаривается с темными личностями. Видя ужасные результаты сговора, она начинает раскаиваться, однако оплаченную вперед вендетту остановить нельзя, и героиня вынуждена ступить на тропу войны против ею же нанятых союзников.

Жанровый стереотип здесь разоблачить нетрудно. Презрев «закон для всех», жертва сталкивается с альтернативным законом, безжалостным и неумолимым и оттого символизирующим ее, жертвы, беспокойную совесть. В западном

оригинале такая коллизия хоть и воспекает личность, способную постоять за себя, но и ненавязчиво намекает на охранительную силу «закона для всех». И человек, выйдя из зоны этого закона, обрекает себя на известные нравственные проблемы. В *Палаче* нравственность осенена Словом, и ее обителью, естественно, оказывается церковь, куда героиня стремится всякий раз после очередного злодеяния. Этические мотивы ее действий возносятся на столь недостижимую высоту, что привязать к ним упрямых гангстеров оказывается все труднее. В конце концов, режиссер и сценарист (С. Белошников) попросту сваливают все на любовь, вспыхнувшую в сердце главного душегуба и подтверждаемую им столь жестоким способом.

В *Псах* диспропорция между архетипом жанра и авторским высказыванием ликвидируется столь же лихо. Сформулировав взаимную вину, герои один за другим погибают в междоусобной перестрелке, деля общую вину на общую кровь. Механизм же жанрового катарсиса крутится вхолостую, потому что персонажи этих вестернов и триллеров отвечают либо за других, либо перед Высшим Судом, но никак не сами за себя.

Жанровые гибриды середины 80-х послужили своеобразным индикатором кризисного состояния «Ленфильма». Навыки «школы» пришли в явное противоречие с перелицованной моделью кинематографа. Дискредитация прежнего коллективного опыта повлекла за собой не только иную апелляцию к массовому сознанию, но и потребность в ином качестве авторства. И тут выяснилось, что традиции авторства как индивидуального взгляда, индивидуального языка «школа» не дала. Их заместителями-симулякрами стали две ярко выраженные псевдоавторские тенденции — «чернуха» и «апокалипсис».

Первая из них — констатация безысходности общей жизни, сладострастное копошение в физиологическом слое. Зона, притон, вытрезвитель, казарма и коммунальная кухня вместе с тем претендовали на печальную символику советской реальности, а значит — позволяли оставаться на плаву.

Второй, не менее расхожий мотив, — конец света, всеобщий исход. Экологический, нравственный, социальный, но опять-таки неизбежный для всех, дающий право проповеди универсализмов и безликих истин. При этом «чернуха» эсхатологична, а конец света черен до беспросветности, потому что и то и другое камуфлирует растерянность и беспомощность пророков в своем обалдевшем от свободы отечестве.

Общность этих тенденций, как и следующая за тем повышенная макабричность ленинградского кино, его болезненный интерес к разложению и упадку, каждый раз отмечали определенную стадию девальвации прежних ценностей. Закономерность состояла в том, что гибнущая идеология опиралась на культуру Слова, стало быть, естественная потребность художественного высказывания по поводу



текущих процессов совпадала с падением авторитета слова. Предмет и метод описания деградировали синхронно.

Важно учитывать и то, что собственно языковая, структурная дистанция ленинградского кино во многом выстраивалась на вербальных интенциях. Изъяты из художественного обихода, они резко приблизили предметный материал реальности к экранному облику. Особенно это видно на примере «чернушной» стилистики, эксплуатирующей находки А. Германа, в частности, его ...*Ланши-на*. Сырой, необработанный поток жизни, ее поверхностная фактура определили образ ленинградского «постнеореализма». При этом «чернуха», присвоив внешность германовских фильмов, проглядела очень жесткую и очень выверенную сделанность его экранного дискурса, на сугубо индивидуальном уровне авторской манеры синтезирующего прежнюю культуру слова и культуру визуального языка⁶. На студии до сих пор рассказывают историю о том, что самые горячие поздравления после показа в Америке фильма *Проверка на дорогах* Герман принимал от режиссеров так называемой «серии Б». Именно они, производители малобюджетного кино, в котором нет ничего, кроме тиражируемой из фильма в фильм нормативной знаковой системы, сумели по достоинству оценить крупный план шипящего на снегу раскаленного стрельбой пулемета, который отшвыривает в финальной сцене герой Заманского. Таким образом, не отступая от авторской интонации, режиссер сумел определить знак, восходящий к архетипическому слою кинотрадиции.

⁶ Не имея возможности остановиться на проблеме подробнее, сошлюсь на обстоятельный разбор М. Ямпольского, предложенный в его работе «Дискурс и повествование» (см.: Киносценарии, 1989, № 3).



Ленфильмовская «чернуха» — это Герман минус структура и минус эстетическая дистанция. Реабилитация постидеологической реальности отмечена целым рядом узнаваемых черт — чередованием цветного и черно-белого изображений, долгими разговорными планами, мерцающей операторской техникой, взвинченной исполнительской манерой. Эффект Германа строится на сплаве внятно рассказанной истории и объемного визуального языка. Как справедливо заметил М. Трофименков, эпизодические образы Германа именно потому сплетаются в пугающий кинообраз, что «ни в коем случае не поддаются расшифровке, они вне дидактики, вне морали...»⁷, т. е. оттеняют Слово, сообщают ему дополнительную координату.

Эпигоны Германа поступают прямо противоположно. Репрезентативная «физическая реальность» у них не оформлена, в то время как авторская интонация опирается на код внешнего, внекинематографического сообщения. Так происходит в *Коме* Н. Адоменайте и Б. Грлова (1989), в *Карауле* А. Рогожкина (1989), в *Бумажных глазах Пришвина* В. Огородникова (1989). Например, в *Коме* опорные точки сюжета проявляются только благодаря выходу из черно-белой лагерной реальности, в апелляции к имени Марины Цветаевой и песням Галича.

В *Карауле* альтернатива замкнутой и страшной жизни тюремного вагона проступает в наборе образов внешнего свойства. Их многозначительность прямо пропорциональна пошлости: по снежному полю вдоль насыпи бредет фигура, согнувшаяся под тяжестью креста, а в окне встречного поезда разыгрывается лесбийская

⁷ Трофименков М. Кома — Сеанс, 1990, № 1, с. 39.

сцена. Внешний, пугающий мир представлен режиссером через символы одинокого Мессии и разгулявшегося секса, т. е. через литературно клишированную образность общественного сознания первых лет перестройки. Эти знаки, безусловно запущенные поверх основной коллизии *Караула*, призваны углубить и универсализировать конфликт, придать ему притчевый, моральный оттенок. Но этого не происходит, и именно в силу того, что авторский шифр побочен, случаен и, в конечном счете, необязателен.

Означивание реальности в формах самой кинематографической реальности обернулось для последователей Германа потерей формы и ослаблением образной интонации. Предельное выражение эта тенденция получила в *Чекисте* А. Рогожкина (1991) — с первого до последнего кадра на экране звучат выстрелы, льется кровь, у стены падают расстрелянные... Вероятно, по замыслу режиссера, образ жуткого конвейера смерти впечатляюще самодостаточен — структура и логика обретаются в отсутствие структуры и логики массового уничтожения. Однако шоковый эффект соприсутствия при казнях в подвалах ЧК, эффект, являющийся единственным структурным компонентом фильма, очень скоро оборачивается противоположностью и мстит автору. А. Плахов не случайно сравнивал *Чекиста* с профессиональной порнографией, а режиссера — с соглядатаем, «замороженным зрелищем насилия и смерти»⁸. Мотив уайерства распространим в широком смысле и на всю послегермановскую стилистику — стилистику неконтролируемой, подсмотренной жизни.

С позиции подсматривающего в таком кино предстают и эротические сцены. Очевидно, что табуированные на идеологическом экране интимные эпизоды объективно попадали под запрет Словом. В перестроечном кино снятие визуального табу проходило как бы в две стадии — любая сексуальная сцена на советском экране 80-х содержит сначала отрицание прежней нормы, а лишь затем утверждение нормы настоящей. Так, скажем, в этапной сцене из *Маленькой Веры* секс был неотделим от диалога, физиология служила всего лишь очередным поводом для слова.

В том, как снимают любовные эпизоды ленинградские режиссеры, видна растерянность привыкшего говорить и внезапно вынужденного замолчать автора. Безмолвное присутствие сказывается в том, что сам способ кадрирования сексуального акта выдает взгляд третьего лица и подразумеваемую оценку происходящего перед камерой (изображалась киносъемка). В *Карауле* измученный дедовщиной солдат видит объятия двух женщин через окно встречного поезда. В *Коме* статичная сцена забавы пьяных гэбэшников снята так, что пространство кадра перечеркнуто занавеской — возникает ощущение театральной кулисы.

⁸ См.: Плахов А. Из жизни «неоварваров». — Искусство кино, 1992, № 9, с. 148.

В заставке к *Бумажным глазам Пришвина* сплетенные тела перекрываются вступительными титрами, а впоследствии выясняется, что герои не занимались любовью по-настоящему, но лишь разыгрывали сцену перед камерой. В *Австрийском поле* А. Черных (1991) (картина, хоть и сделана на «Беларусьфильме», но генетически примыкает к ленинградскому кино) между персонажами и камерой помещен целый ряд предметов — тканей, прозрачных ширм, т. е. предметов, подчеркивающих дистанцию наблюдения, в позицию которого встают автор и зритель.

Таким образом маркируется присутствие автора и воспоминание о слова-бу. На этом пути возникает дистанция скорее не эстетического, а психоаналитического свойства. Исключения только подтверждают правило — страсть к подглядыванию одного из самых известных вуайеров мирового экрана, А. Хичкока, во многом следовала из его собственного религиозного воспитания, — опять же воспитания Словом.

К иным попыткам структурирования реальности в ленинградском кино следует отнести звуковой ряд и чередование цветного и монохромного изображений.

Смена черно-белого и цветного изображений часто применяется для вычленения глобальных категорий киноповествования. В *Коме* введение цвета указывает на перенос времени действия. В *Карауле* — на выход из одного пространства в другое. Финал картины Рогожкина символичен — когда сраженный пулей герой падает, изображение тут же вновь теряет цвет, несчастный солдат-первогодок как будто вновь попадает в замкнутую обстановку вагонзак. Очевидно, что в обоих случаях игра с цветом, хоть и носит внешность сугубо кинематографической фигуры речи, по существу является речью внекинематографической, ибо демонстрирует авторский код как бы над пространственно-временной протяженностью экранной реальности. В самой же реальности опорных точек для авторской интенции не находится.

Аналогичным образом функционирует в фильмах этой тенденции звуковая «вертикаль». То, что фонограмма фильма способна нести в себе «вертикальное» сообщение, окрашенное в тона авторской речи, на «Ленфильме» стало ясно после новаторских экспериментов со звуком А. Сокурова. Однако трансформация звука «под Сокурова» в работах «новой невской волны» более всего похожа на эволюцию внутрикадрового пространства «под Германа». В обоих случаях в расчет принимается только внешняя, формальная сторона приема, вне связи с другими выразительными компонентами фильма. Если у Сокурова звуковой фон входит в сложный и изощренный контрапункт с визуальным рядом и, не отрываясь от фотографической природы изображения, создает эффект авторского присутствия, то у последователей Сокурова авторская вертикаль главным образом декларируется.



Вычленим здесь три компонента такой декларации: идеологическую фонограмму, замусоренный разговорный фон и лейтмотивное звучание. В первом случае закадровое (реже — внутрикадровое) пространство наполняется узнаваемыми мелодиями, дикторским текстом, обрывками теле- или радиопередач. Каждый из этих звуковых блоков отягчен культурным шлейфом. «Марш» Дунаевского или голос Левитана компенсируют характеристику пространственной среды, сигналият о времени вне визуальных примет последнего. Звуковой ряд подобного рода избавляет автора от собственно зрительного высказывания и предлагает на выбор целый набор клишированных ярлыков-звуков.

В высшей степени показательный пример второй тенденции виден в печально известной сцене из картины И. Алимпиева *Панцирь* (1990). Камера панорамирует интерьер отделения милиции и надолго — невыносимо надолго — застывает у решетки, за которой переругиваются двое задержанных уголовников. На протяжении нескольких минут с экрана раздается отборный мат. Ясно, что зрительный образ (вся сцена снята статичным планом) здесь приносится в жертву звуковому, а искомая «шоковая антиэстетика» слова обретается всего лишь в ненормативности лексики (стоит ли говорить, что вульгаризмы в «бэкграунде» Германа подчеркивают общую достоверность внутрикадровой фактуры, а речевой строй фильмов Сокурова, как правило, и вовсе очищен от обыденности).

Лейтмотив как знак авторского присутствия отчасти переключается с первой тенденцией. Повторяемые, как правило, стилизованные мелодии и аранжировки так или иначе отсекают соучастие в ритмо-пластическом рисунке изображения. Они сознательно функционируют как внешний авторский код-комментарий, перенося авторский взгляд вовне.



Общим следствием всех этих векторов является отказ от визуальной образной системы. Традиция слова мимикрирует под озабоченность автора высокими духовными проблемами либо под жесткое «социальное кино». Парадоксально, но вербальная традиция отразилась и на предпринятых в ленинградском кино попытках постмодернистского дискурса.

В начале 90-х на студии были сделаны две схожие по замыслу картины — *Переход товарища Чкалова через Северный полюс* (1990) дебютанта М. Пежемского и *Сады Скорпиона* (1991) киноведа и режиссера О. Ковалова. В обоих содержится попытка создания портрета времени средствами его, времени, экранного автопортрета. Пежемский снял римейк известной картины М. Калатозова *Валерий Чкалов*, Ковалов смонтировал хронику советских лент 50-х с полузабытым фильмом А. Разумного *Случай с ефрейтором Кочетковым*. В обоих случаях налицо претензия авторов на самоигральность материала, на работу с мифологическими величинами советской истории, дистанцированными от современного зрения авторской иронией. Наконец, в обеих картинах ироническое отстранение осуществляется вне игрового киноматериала, а как бы над ним, вне его.

У Пежемского отчетливо проступает оттенок пародии — ироническая гримаса автора адресована не структуре первоисточника, а общему идеологическому представлению о советском «золотом веке». Результат — введенные в ткань картины фрагменты калатозовского оригинала разрушают фактуру римейка. Замысел автора, поднявшегося над материалом, оборачивается противоположностью. Плоские, очищенные от всего наносного кадры Калатозова в системе многократных отражений и кавычек играют азартнее и сильнее.

Аналогичный сбой происходит и в *Садах Скорпиона*, где за каждой монтажной фразой стоят современный идеологический взгляд автора, его социальная позиция. Заявив жанр фильма как «оптическую симфонию», Ковалов все равно стремится в область некоего социокультурного комментария. И терпит на этом пути неудачу, ибо лучшим комментатором здесь могло бы быть само время, аннулировавшее социальный заказ и превращающее кинопродукцию в искомую «оптическую единицу».

Рассмотренные выше фильмы, конечно, не дают полного представления о многосложности процессов, протекающих в ленинградском — санкт-петербургском кино. Впрочем, такой целью мы и не задавались. Задачей этой статьи была попытка проследить общую для ленфильмовской «школы» традицию авторского Слова, кризис и очевидный декаданс которого составляют сегодня самую узнаваемую черту продукции «Ленфильма». Значит ли это, что умирание традиции равнозначно гибели всего ленинградского кино? Вероятно, нет, ибо, быть может, самые интересные работы, вышедшие под эмблемой «Ленфильма» в последние годы, напрямую связаны со словом. Именно слово становится главным героем фильмов Сергея Сельянова, именно оно по-новому играет в работах Сокурова. Но это уже предмет другого — пристального и обстоятельного — исследования.

1997

КИНО: ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВА

Начну с трех предупреждений. Во-первых, все то, о чем мы с вами сегодня будем говорить, является, конечно, методом вычисленным, не имеющим никаких практических разработок. Не претендуя на абсолютную методологическую универсальность, я просто попробую представить вам эволюцию кинопроцесса по базовым точкам, связанным с историей пространства в кинематографе. Это первое.

Второе. То, что касается раннего кинематографа, и то, что касается вещей, которые вам придется принимать на веру, а не видеть на экране, конечно, также требует отдельного предупреждения. Все вы знаете, что история кино написана довольно произвольно. Все зависит от того, какие фильмы видел данный историк. Какие он видел, тем и приписывает определенные достоинства. Садуль видел одни фильмы, Теплиц видел другие, кто-то видел третьи и т. д. Я стараюсь ориентироваться в этом массиве — а для меня он важен — на те вещи, которые я видел сам.

И третье. Все то, о чем я буду говорить, относится, конечно, к классическому периоду кинематографа, к так называемому языковому периоду кинематографа, который, в общем, закончился. Столетие — это предельный век не только для человека, но, как выясняется, и для такого мощного аудиовизуального медиума, как привычное пленочное кино. Похоже, что во всем мире оно умирает, и умирает не столько по причинам неконкурентоспособности рядом с другими аудиовизуальными средствами, сколько из-за того, что, по-видимому, исчерпал себя традиционный кинопоказ — с кинопроекцией, на пленке, в темном зале, и т. д. Это очень важный момент, и я хочу, чтобы вы отрефлексовали это с самого начала. Кино — это искусство идеологическое. Кино — это медиум больших идеологий. Ну а поскольку весь мир переживает сегодня постидеологическую эпоху, то о каком кино может идти речь?! Если вы следите, например, за конъюнктурой международных фестивалей, которые так или иначе пытаются делать политику на пленочном кино, то, наверное, обратили внимание на то, что сейчас в моде картины из стран третьего мира, из Ирана, из восточных стран, то есть из тех ареалов человеческой жизни, где еще осталась некая имперсональная идеология. Там, где сохраняется надперсональная идеология, делается кино. Европа, которая идеологию похоронила давным-давно, кино уже не делает. Вот Америка его делает, но, правда, по принципу натурального хозяйства: только для себя. Американцам совершенно наплевать, смотрят их фильмы за рубежом или нет, дают им «Золотые пальмовые ветви» или не дают. Для них главное — касса в определенных кинотеатрах определенного города...

Все, что я буду говорить, конечно же, относится именно к этому классическому кино. Отчасти это уже анахронизм, но, поскольку вы все-таки называетесь киноведами, наверное, эта метода тоже может пойти вам на пользу, хотя, повторяю, она отчасти устарела — хотя бы потому, что носит отчетливый структуралистский характер, который сейчас тоже вроде бы не работает, не является универсальной отмычкой к тем процессам, которые мы наблюдаем вокруг. Более того: поскольку то кино, о котором я буду говорить, активно занималось самомифологизацией — помимо того, что оно было одним из самых главных мифотворцев XX столетия, — и само оно, его собственные внутренние рефлексии о самом себе тоже отчасти построены по принципу мифологии. Не знаю, как сейчас у вас, а в мое студенческое время (лет пятнадцать назад) было очень модно читать Леви-Стросса. Знаете, на каждом этапе бывает какая-нибудь методологическая отмычка, такое слово, которое вроде бы объясняет все, а на самом деле не объясняет ничего. «Миф» было таким словом, «хронотоп» (когда все увлекались Бахтиным), «постмодернизм»... На мой взгляд, слово «миф» вполне инструментально, категориально, и я думаю, что мы с вами можем это обсудить и согласиться.

Категория мифа позволяет нам использовать метод прогрессивных оппозиций, постепенно выстраивая понятийные конструкты внутри некоего явления. В кино, как ни странно, очень много таких оппозиций. Оппозиция глубинного кадра и плоского кадра, оппозиция монтажного кино и, говоря по Базену, плана-эпизода, то есть безмонтажного: сцены, снятой статично или плавно панорамирующей камерой. Другие оппозиции: авторское кино — массовое кино, элитарное — коммерческое и т. д. Все это, по сути дела, выдает глубоко мифологическое самосознание кинематографа, как, впрочем, и идеологическое, ибо в кино, как и во всем XX веке, мифология существует в формах идеологии и наоборот. Хотя это общее место, но я должен был его произнести. Поэтому не пугайтесь, если какие-то отдельные мои рассуждения будут носить несколько идеологический характер, хотя идеология сейчас не в моде.

К сожалению, то первое, конкретное киноизображение, которое я вам хотел предложить обсудить — в качестве эпиграфа и затравки к нашему разговору — я не привез с собой на кассете, не достал эту картину, поэтому я вам нарисую, если можно — там все достаточно банально. Не знаю, видели ли вы фильм модного сейчас режиссера из Литвы Шарунаса Бартаса, который называется *Воспоминание о прошедшем дне*. Документальная картина, довольно ученическая в общем и целом, но вместе с тем в ней есть два кадра, которые, на мой взгляд, очень полезно обсудить как своего рода концептуальные клетки. Действие происходит в Вильнюсе. Все снято скрытой камерой или наподобие того — это уже технология. Это такая визуальная музыка: жизнь большого города. Тема, трактовавшаяся в кино неоднократно. И вот один из эпизодов фильма. Маленькая кривая вильнюсская улочка,



мощенная булыжником, костел, из которого доносятся звуки органа. Начинается служба, прихожане идут по этой улочке к костелу... Камера находится сбоку — я ее вот так обозначаю (*рисует на доске*). Таким образом, улочка под углом почти 45° пересекает поле кадра. Вверху кадра мы видим костел. Прихожане, соответственно, идут снизу вверх, а в середине этого кадра — коленопреклоненная фигура. Старик на коленях медленно, чуть ли не ползком поднимается к этому костелу. Люди его обходят, а он, склонив голову, в позе смиренного паломника приближается к дверям храма Божьего... Да, я забыл вам сказать, что вот здесь — глухая стена; таким образом, весь кадр как бы вынесен на авансцену действия и уплощен самой своей фактурой, самой своей пространственной организацией. По сути дела, этот кадр может служить почти эталонным для киноизображения, для которого очень значимы его семантические основы. Смотрите: верх — низ. Наверху — храм, внизу — человек. Дорога, ведущая к храму, поднимается строго снизу вверх, и коленопреклоненный человек в канонической позе смирения по этой наклонной дороге, снизу вверх поднимается к храму. Все это вызывает тем более прямую ассоциацию, что кадр плоский, ничто больше не отвлекает нашего внимания, потому что вот здесь глухая стена, и ничего другого здесь не происходит. Происходит лишь эта непосредственная коммуникация между верхом и низом, и посредничающий между ними человек.

И все было бы здорово, если бы в следующем кадре Шарунас Бартас не сменил точку съемки. Теперь режиссер помещает камеру вот здесь (*рисует*), за спиной коленопреклоненного человека. И что мы видим? Мы видим улочку, уходящую вверх, видим, что за храмом, в проеме между домами, идет какая-то жизнь, ездят какие-то машины, видим других людей на улице, и старика видим гораздо крупнее. Больше того, оказывается, что самым значимым элементом этого кадра являются подошвы, сношенные подошвы его ботинок. Эти старые крепкие ботинки говорят о человеке очень много: то, как они сношены, какими гвоздями они неоднократно подбиты. Сейчас это все не воспроизвести в словах, но есть время рассмотреть. Таким образом, мы вдруг видим совершенно другое изображение — всего лишь за счет перемены положения съемочного аппарата. После жестко семантизированного кадра с верхом, низом, Богом, человеком и дорогой, восходящей снизу вверх, мы видим текущую по краям жизнь, видим некоего коленопреклоненного человека, и, извините за излишний, быть может, пафос, мы видим всю его жизнь на подошвах его ботинок, потому что подошвы ботинок человеческих действительно очень много говорят о своих хозяевах. Мы сразу понимаем, что он не городской житель, что пришел откуда-то из деревни, и т. д.

Я предупреждал, что мы будем пользоваться методом прогрессивных оппозиций, так вот это, если угодно, два способа снимать кино.

Я думаю, что вы уже достаточно искушены в кинотеории, чтобы знать, какая разница между эйзенштейновским и базеновским кино. И о том — это особенно следует, скажем, из французских теорий 40-х годов, из раннего Базена, из теорий конца французской фильмологии, — что монтажное кино есть некое насилие над зрителем, навязывание зрителю того или иного авторского дискурса, в то время как кино, снятое неподвижным планом, вмещает все мелкие детали бытия и подчинено некоему магическому, так сказать, знаку свыше: что именно увидела кинокамера, то и есть истина киноизображения.

Но эта оппозиция, в свою очередь, влечет за собой довольно много других, не менее содержательных вопросов.

Происходит, собственно говоря, поразительная вещь: кинематограф, едва родившись и осознав себя как техническую игрушку, за несколько лет нарабатывает те структуры высказывания, которые делают его эстетически полноценным. Это довольно занятный момент. Причем он довольно сильно нивелирован в советском киноведении, которое почему-то ориентировалось на европейскую искусствovedческую концепцию начала века и объявляло кинематограф синтетическим искусством, т. е. наследующим старшим искусствам — музыке, коль скоро там есть ритм; театру, коль скоро там есть действие, разыгрываемое актерами; живописи, коль скоро полотно экрана напоминает живописный холст; литературной драматургии, коль скоро там существуют сюжет, диалоги и т. д.

По-моему, это полная чушь. И кино ни в коем случае не может являться синтетическим искусством, что, в общем, и показали ранние опыты кинематографа, связанные, скажем, с деятельностью «Фильм д'Ар» во Франции. Но вместе с тем в кино — в тот момент, когда оно становилось носителем некоего индивидуального языка, — действовали исключительно аналитические вещи. Тут можно вспомнить Белу Балаша, который говорил о том, что кино стало искусством, когда в нем выделились три самостоятельных элемента, а именно: крупный план, движение и монтаж. То есть те сугубо специфические кинематографические категории, которые очень тесно связаны с техническим происхождением кино и которые вместе с тем вдруг на пересечении техники и некоего художественного высказывания или, во всяком случае, художественной амбиции становятся формирующим началом нового образного ряда, не похожего ни на один другой. Тогда же, в первой четверти века, тонко мыслящий Вальтер Беньямин предупреждает, что такое произведение искусства лишено ауры индивидуальной сделанности, оно технически воспроизводимо и поэтому лишено энергии индивидуального авторского высказывания. Вместе с тем именно в этом сила кинематографа, потому что раннее кино выполняло в общественном сознании ту функцию, которую сейчас для нас с вами, во всяком случае, для массы советских и постсоветских людей, выполняет телевизионная мыльная опера. Разобщенное общество она делает обществом, обладающим как бы одинаковыми ценностями. Оказывается, что после диктата советской власти стало возможно каждый вечер подглядывать в замочную скважину за некими своими знакомыми — по телевизору в определенное время. Вот пошли эти сериалы, и оказалось, что можно не слушать в некоем идеологическом обществе, а быть просто, так сказать, соглядатаем ежевечерней жизни соседей. Должен сказать, что в плане внутренней приватизации нашей жизни телесериалы сыграли колоссальную роль, и, в общем, это один из самых мощных стимулов, служащих индивидуализации мироощущения постсоветского человека.

Раннее кино делало примерно то же самое. Во-первых, оно тоже серийно, что любопытно. Оно наследовало традиции pulp fiction XIX века, уже тогда сложившейся бульварной литературы. Фильмы тоже выпускались с продолжением. Таким образом, в разных точках разных городов (прибавьте к этому культуру мегаполиса, которая складывается к этому времени) люди смотрели одно и то же, точно так же, как в постсоветские времена от Новосибирска до Калининграда люди смотрят одну и ту же *Санта-Барбару* и очень обижаются, когда ее перестают там показывать, потому что спутник зависает по другую сторону Земли. Вот этот момент тоже нужно учитывать.

Вместе с тем есть еще один момент, который опять-таки подводит нас к глобальной оппозиции, заложенной в самой основе киноизображения.

Я думаю, вы читали книгу Виктора Божовича «Традиции и взаимодействие искусств», в которой довольно подробно, обстоятельно показано, как появление кино было подготовлено искусствами и общим строем мыслей XIX столетия. Отсылая к ней, я хотел бы добавить еще одну категорию, которая очень важна и может служить, мне кажется, самым главным эпиграфом к истории кинематографа в XX веке: категорию реализма.

Художественный реализм — это детище XIX столетия, это абсолютно буржуазное искусство. XIX век — это век буржуазного гуманизма. XIX век как бы отменяет, по сути дела, всю вертикальную картину бытия. Таким образом, тварный мир, постигаемый с помощью простейших человеческих чувств — зрения, обоняния, слуха и т. д., — становится единственным реальным миром. И между художником и воспринимающим зрителем устанавливается своего рода конвенция. Об этом замечательно писал Роман Jakobson. Все в XIX веке построено на конвенции, потому что буржуазное мироощущение подразумевает постоянный товарно-денежный обмен. Жизнь как некий обмен, а обмен невозможен без конвенции. Я обещаю, что я тебя не обдурю и не подсуну тебе гнилой товар. А ты обещаешь, что не расплатишься со мной фальшивыми деньгами. Собственно, это всеобъемлющая формула XIX столетия, вплоть до отношений человека с Богом. XIX век как бы предписывает человеку выполнять некий свод правил, который гарантирует ему, что Бог не будет слишком вмешиваться в его жизнь, и по ту сторону бытия ему, человеку, обеспечено райское блаженство, если он здесь, на земле, не будет убивать старушек и грабить детей.

То же самое происходит в искусстве. Я, передающий (художник), обещаю вам, воспринимающим (зрителям), передать адекватный образ реальности. Вы, воспринимающие, обязуетесь согласиться со мной, что я, художник, передаю вам относительно достоверный облик реальности. На этом построено очень многое, начиная с традиций романа французского натурализма (кстати, не случайно кино рождается во Франции — стране классической буржуазной культуры), от натуральной школы романа и кончая, в общем, столь не похожей на реальность вещью, как импрессионистическая живопись. Потому что импрессионизм — это первое отторжение человеческого «я» в тварный, не человеку принадлежащий мир. Художник-академист ищет композицию, ищет симметрию, художник-академист работает заглаженным мазком, стараясь передать как можно более отторженный от него образ не им созданного мира. Художник-импрессионист, напротив, работает крупным, пастозным мазком, он поворачивается к натуре, и именно то мгновение, которое он увидел, повернув голову, и есть достойный объект запечатления на полотне. А если он повернул голову резко, и у него в глазах красные круги, то небо ему покажется красным, а трава желтой. Он и пишет траву желтой, а небо красным. Больше того, он предлагает зрителю — что опять-таки очень буржуазно! — отдельную шутку, отдельное дополнительное удовольствие: он предлагает ему ходить рядом с картиной.



Это довольно любопытная вещь. Никогда, ни в одном из прежних искусств зритель не ходил, зритель был статичен. Ощущение зрителя в любом традиционном искусстве — это статичное ощущение. Так вот художник-импрессионист уже позволяет своему зрителю ходить: ходить по оси света. Импрессионистов вы все живьем видели-знаете: подошел на метр — увидел груду цветных пятен, отошел на полтора — какой-то фигуративный контур появился, отошел еще на два шага — бог мой, да это же пейзаж! Соответственно, все это в конце концов вырождается в пуантилизм. А вот теперь посмотрите: обнаруживается одна очень любопытная вещь. Вы видели, конечно, живопись Камиля Писсарро, который писал французские бульвары, который писал жизнь Парижа, и у которого очень любопытная точка зрения. Писсарро любил залезать на крышу, писать бульвар сверху. Классический Париж, утренний туман, мерцающая мостовая, мокрые фиакры, прохожие под зонтиками, и т. д. Ярко выраженная точка зрения сверху, которая в сложившемся к тому времени навыке изобразительного искусства маркировала точку зрения некоего высшего начала.



Вы можете возразить, сказав, что, например, Питер Брейгель тоже писал свои картины сверху, но Брейгель потому и прозван «мужицким», что представлял боженьку с большой белой бородой, который сидит на облаке и смотрит. И вот он, Питер Брейгель, как бы пытается передать его точку зрения. Когда Брейгель пишет «Падение Икара», он изображает огромный мир с пахарями, тучными стадами и колосющимися хлебами, а где-то там, далеко в волне маленькая-маленькая ножка Икара торчит из воды. Тот гордился, летел к солнцу, и на тебе... Если для Брейгеля образ зрения сверху — это образ высшего существа, то для Камиля Писсарро, живущего в конце XIX века, — это точка зрения буржуа, залезшего на крышу. Буржуа залез на крышу и чувствует себя на вершине мира. Почему мифология высоты опять-таки содержательна в конце XIX столетия и в XX веке? Человеку приятно в какой-то момент почувствовать себя выше, чем все остальные, и приятно существовать так, что он вроде бы остается на месте, а пейзаж движется вокруг него. Это то комфортное ощущение, которое дает нам, скажем, поездка в автомобиле. Когда мы едем в автомобиле, мы на самом деле испытываем все те чувства, которые испытывает зритель раннего кинематографа. Представьте себе: сумерки, вы садитесь в машину, едете, кругом вечерняя Москва, огни, романтика... А еще работает радио, идет передача «Ностальжи». Естественно, у вас мурашки по коже бегут — вы чувствуете себя в центре мироздания. Это то самое чувство, которое согревает сердце буржуа. А кино — это буржуазное искусство. Оно рождено как



буржуазное искусство, и именно поэтому три его сугубо технические характеристики становятся его образными характеристиками. И в общем, оно становится искусством, потому что искусство есть не что иное, как осмысление мира образными средствами. Это, пожалуй, единственное определение искусства, которое можно давать без поправок. Образ! Дается образ реальности. И вот эти три сугубо технологические категории — движение камеры, монтаж и крупный план — становятся содержательными.

Очень интересно следить за тем, как поначалу человечество боится нарушить тот навык созерцательных искусств, который уже существует к этому времени. Все вы наверняка читали Садуля и помните, что первый, по Садулю, крупный план изобретают представители Брайтонской школы в Англии. В частности, Джордж-Альберт Смит, снявший фильмы *Бабушкина лупа* и *Что видно в телескоп?* В первом случае сидят внучек и бабушка, ковыряют в носу и что-то рассматривают через увеличительное стекло. Во втором случае повеса шляется по пляжу, покупает подзорную трубу и вместо того, чтобы созерцать морские горизонты, высматривает вокруг хорошеньких дамочек. Одну из них высмотрел: она зашнуровывает высокие ботинки (верх эротизма для того времени). После чего спутник этой дамы замечает вуайера и бьет ему морду. Вот такая эротическая комедия. В обеих этих лентах есть крупный план. Но, обратите внимание, в обоих случаях он опосредован увеличивающей оптикой. Вводить крупный план напрямую пока еще бояться.



То же самое происходит и с категорией движения. Меня совершенно поразила, например, одна из первых люмьеровских лент, снятая уже не ими самими, а их операторами. Съемка называется *Вокзал*. Камера установлена в купе поезда, тот медленно трогается... Вы, вероятно, знаете, что согласно анекдоту, пересказанному Садулем, первый тревелинг в истории кино случился в Венеции, когда люмьеровский оператор установил кинокамеру и снимал какое-то здание, но тут дунул ветер (а в Венеции, как известно, улиц нет, есть только каналы), и гондола, на которой была установлена камера, поплыла, — так получилась первая панорама. Может быть, это действительно было так, а может и нет. Во всяком случае, это похоже на правду, потому что операторы Люмьеров очень боятся двигать камеру, они думают, что кино — это только то, что происходит перед статичным аппаратом. Они еще находятся в плену той самой консервативно-традиционной точки зрения, согласно которой зритель должен быть статичен по отношению к происходящему... Так вот, камера установлена в купе, поезд трогается, и начинается медленное движение, за окошком проплывают привокзальные строения, какие-то там стационарные домишки... Дай сейчас любому из нас камеру в руки и попроси снять эту сцену, какую первую и единственную задачу каждый решал бы? Ну, разумеется, чтобы в кадр не попадала рамка окна. Это очевидно. Люмьеровские же операторы, наоборот, устанавливают камеру таким образом, чтобы половину кадра занимала рамка

окна. Чтобы зритель, не дай бог, не подумал, что это камера движется сама собой, чтобы зритель помнил о том, что она установлена в поезде — рамка окна постоянно нам об этом напоминает.

Известно, что первой функцией кинематографа была функция эдакого клуба путешественников. Операторы Люмьеров разъезжали по всему миру и снимали самые далекие и экзотические уголки земли, как бы давая зрителям возможность там побывать. Но опять-таки... Дай нам сейчас в руки 8-миллиметровую видеокамеру и отправь снимать Париж, что мы там снимем? Понятно, что Эйфелеву башню, Собор Парижской Богоматери. Так в любом городе. Поезжайте в Питер — и снимете Адмиралтейство, иначе не поверят, что вы были в этом городе. Операторы Люмьеров снимали совершенно другое. Вот, скажем, сюжет, снятый в Вене. Что бы там сняли мы? Ну, скажем, Бургтеатр... А что нам показывают операторы Люмьеров? Плац, стена, дамы ходят под белыми зонтиками, пролетка проехала, какой-то франт в ней покрасовался, крутя ус... Конеч. Или вот Нью-Йорк: улица (где-то в районе 40-х улиц, в районе Бродвея), надземка грохочет, люди идут... И все. Или вот Петербург. Кстати, замечательно снят Петербург. Камера установлена где-то в саду, возле Невского, на повороте к Гостиному Двору. Пролетка проехала, мужик прошел в поддевке и т. д. Это поразительно! С одной стороны, операторы Люмьеров совершенно не видят мир как мир, означенный какими-то известными достопримечательностями вроде Эйфелевой башни, с другой — даже если бы они сняли Эйфелеву башню, их фильм пользовался бы меньшим успехом у зрителей, потому что Эйфелева башня — объект статичный. И какой-нибудь там Медный Всадник тоже статичен, а братья Люмьер и их операторы (и вообще все раннее кино!) были увлечены идеей движения. Предкамерного движения. Если вы посмотрите ранние киносъемки, любые, то обратите внимание на то, что оператор ставит камеру так, чтобы в кадр попадало как можно больше движения... Почему, скажем, в Нью-Йорке выбирается такая точка съемки, откуда видны два яруса движения? Камера всегда и всюду устанавливается так, чтобы в кадре было как можно больше траекторий различного движения. Потому что идея кинематографа — буквально — это все-таки идея движущегося изображения. Любое туристское место статично, любое живое место динамично. Поэтому выбирается живое место только для того, чтобы воплотить категорию движения.

Пройдет несколько десятилетий, и в начале 60-х годов Энди Уорхол снимет свою картину *Эмпайр Стейт Билдинг*. Картина очень любопытна, хотя смотреть ее не обязательно, потому что все ее шесть часов исчерпываются тем, что показывается верхушка этого нью-йоркского небоскреба. Но как точку съемки выбирает Энди Уорхол? Он показывает Эмпайр Стейт Билдинг так, что нижней части здания как бы нет — ее не видно. Виден только верх, который абсолютно статичен. То есть из кадра изгоняется любой намек на движение, столь любезное и близкое сердцу



люмьеровских операторов. Потому что для Уорхола важна статичная картинка, ему важно приблизить время просмотра фильма, большое время, все эти шесть часов, к равному по времени созерцанию туристской открытки. И именно поэтому Уорхол впервые показывает как бы воплощенную, не опосредованную по касательной, не отрефлексированную иными художественными средствами, не описанную абсолютно онтологическую категорию киносмерти. Потому что смерть — это реальное время экрана. Реальное время экрана — это как бы реальное время смерти, о чем впервые задумался Жан Кокто и о чем все время тяжело и долго думает Александр Николаевич Сокуров. Понимаете?.. Время — механическое, тяжелое время экрана — это время физического небытия. «Кино снимает смерть за работой», — говорил Жан Кокто. И, по-моему, Сокуров это знает.

Вот, собственно, произнесены два важных понятия: время и пространство. Все мы с вами знаем, что в кино время существует в формах пространства. Это базовый закон киноэстетики. Второй вопрос: как существует само пространство? Поначалу, как я пытался вам сейчас проиллюстрировать, оно существует исключительно на уровне некой внутренней буржуазной революции изображения. Человек пытается создать себе некое комфортное зрелище, которое так или иначе отвечает его собственным представлениям о мире. Я думаю, что зрители ранних кинотеатров вполне разделяли ханжеское желание присутствовать на собственных

похоронах. Потому что видеть мир, как бы отторженный от тебя, — это удивительно упоительное зрелище. Мы сейчас к этому привыкли, но, представляете, каково это было в конце XIX века! Существует даже такая анекдотическая легенда: когда Люмьеры увидели, что зрителей на их сеансах стало как-то меньше, они просто выгоняли оператора с незаряженной камерой на бульвар, тот стоял среди фланирующей публики и просто впустую крутил ручку. Люди считали, что они попали в объектив, и вечером валом валили посмотреть себя на киноэкране. Себя они там не видели, но на завтра трюк срабатывал снова, потому что желание увидеть самого себя издалека очень важно и отвечает, как ни странно, каким-то базовым человеческим свойствам.

Как здесь все-таки выпутываться? Получается, что поначалу пространственные характеристики кинокадра так или иначе отвечали навыку созерцания изображительных искусств. Юрий Цивьян, автор книги о раннем кинематографе, опровергает самый, пожалуй, укоренившийся миф кинематографа, согласно которому зрители первого киносеанса в ужасе вскакивали и бежали, когда видели люмьеровское *Прибытие поезда*..., потому что им казалось, что локомотив прорвет полотно экрана, въедет в зал и всех передавит. Цивьян доказывает, что такого быть не могло. По одной простой причине: зрители раннего кинематографа не читают третье измерение экрана, они не читают глубинную проекцию. Для нас с вами люмьеровский поезд является нормой. Кстати, Цивьян приводит остроумный пример с мультипликационными фильмами, особенно с современными американскими, которые все целиком построены на спекуляции этой как бы глубиной. Они же все построены на глубинном кадре. Ведь когда мы видим рисованного человечка, который к нам приближается и по мере приближения увеличивается, мы забываем, что он нарисованный и что тут всего лишь идеально подложены рисунки. Нам кажется, что действительно существует глубинное рисованное изображение. Соответственно, когда к перрону приходит люмьеровский поезд, зрители не воспринимают его пришедшим из отсюда сюда и идущим отсюда туда, они воспринимают его всего лишь движущимся в двухмерной плоскости. Не знаю, правда это или нет, теория эта довольно остроумна, но насколько она доказана, сказать довольно сложно. В результате все-таки существует еще одна оппозиция, очень содержательная, как мне кажется, для первой трети истории кино. Это оппозиция глубинного и плоского кинокадра.

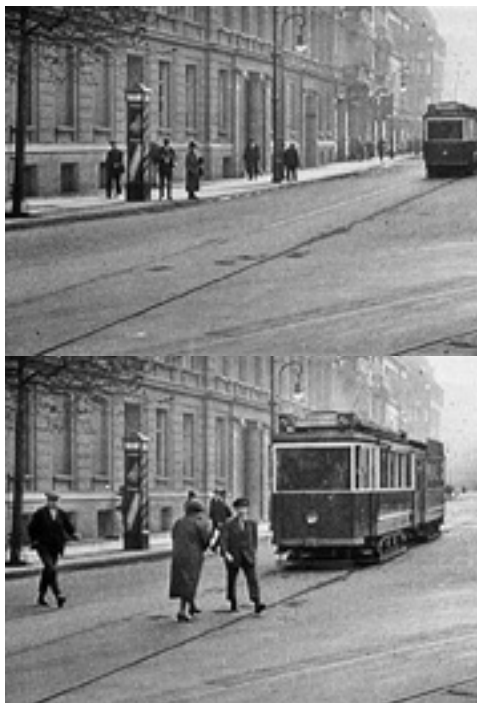
Луис Бунюэль в своей книжке «Мой последний вздох» вспоминает, что его самое шоковое кино впечатление было в момент просмотра фильма Жоржа Мельеса *Невероятно увеличивающаяся голова*. Заметьте, это Бунюэль, который снял самый страшный, по общепринятому мнению, кадр в истории кинематографа — я имею в виду первый кадр *Андалузского пса*. Оказывается, травму он получил, когда смотрел фильм Мельеса. Тот самый фильм, в котором третье измерение экрана



действительно используется как трюковое: посредством наезда камеры или покадровой съемки голова увеличивается, и зритель не читает увеличение предмета как выход его из глубины на передний план, он воспринимает это как немотивированное увеличение изображения. Но уже в 30-е годы Рудольф Арнхейм пишет свое исследование о кино, где приводит в качестве примера кадр из фильма Вальтера Рутмана *Берлин, симфония большого города* — кадр с трамваями, которые движутся в точно такой же проекции — как бы в подчеркнуто уплощенной. Арнхейм пишет, что в этом есть двоякий иллюзионистский эффект: потому что мы можем прочесть это движение и как движение, прилегающее к экранной плоскости, и как движение, осуществляемое внутри этого куба изображения.

Сложившийся за много веков человеческой истории навык изобразительных искусств таков: плоская перспектива взывает к имперсональному зрению, глубинная перспектива — к зрению персональному. Это очень просто: есть икона и есть произведение Леонардо да Винчи. Не случайно, когда Базен обосновывает свою концепцию плана-эпизода, он пишет о живописи Высокого Возрождения, где разрешающая способность человеческого взгляда становится как бы единственным мерилom перспективы. То есть, верх, низ, правое, левое, мужское, женское и все прочее является как бы топологией изображения (понятно, что изображение иерархическое — это божественное изображение). А в том трехмерном

Берлин, симфония большого города. Реж. Вальтер Рутман. 1927



перспективном изображении, человеческом изображении, содержательными становятся совершенно другие вещи. Леонардо да Винчи изобретает эффект сфумато, эффект свето-воздушной перспективы, таким образом, живопись становится светской и не несет больше религиозную функцию, а если и несет, то уже на уровне секуляризации, т. е. внесения этого в какой-то светский обиход.

То же самое происходит с кинематографом. При этом любопытно, что постоянно происходят смены или путаницы между персональным и имперсональным зрением внутри вот этого пространственного куба... Я хочу обратить ваше внимание вот на что. Очевидно, что каждое из этих пространственных решений кадра закреплено за совершенно определенными мировоззренческими и идеологическими координатами. Безусловно, что плоское изображение, во всяком случае, уплощенное изображение, есть тот способ изображения, который манипулирует сознанием, стремящимся к имперсональному знаменателю. Назовем это условно тоталитарной культурой. Все тоталитарное кино как бы уплощено в изображении. Все оно как бы иконографично. А чем свободнее кино, тем оно глубиннее.

Неслучайно теория авторского кино связана с углублением изображения и новой степенью свободы, которая дается зрителю. Зритель видит все, что предлагает ему так называемый «объектив 50», который абсолютно приближен к разрешающей способности человеческого глаза. Недаром Жан Ренуар (чей рейтинг, что



характерно, стремительно повышается в международных опросах, где называют лучшие фильмы всех времен и народов; раньше считалось, что лучшие фильмы — *Гражданин Кейн* и *Броненосец «Потемкин»*; сейчас они перешли в конец списка, а на первые места выходят ренуаровские фильмы — *Правила игры* и *Великая иллюзия*) как-то обронит две примечательные фразы, которые, по-моему, целиком выражают его совершенно замечательное творчество. Он говорил: «Я никто, я просто француз, живущий среди поколения французов, которые много веков пили красное вино и ели сыр «Бри». И второе: «Я всегда ставлю свою камеру на высоту человеческого роста, на высоту человеческого взгляда». Это Жан Ренуар, который для того, чтобы не делать лишнего монтажного стыка (я имею в виду кадр в *Правилах игры*), снес стену в павильоне — чтобы камера, когда она катится, не делала лишнего монтажного скачка, чтобы зритель чувствовал себя присутствующим внутри этой реальности. С другой стороны, существовал Сергей Михайлович Эйзенштейн, который все свои ранние теоретические работы посвящает одной проблеме: как сделать кадр наиболее удобным для монтажа. «Удобомонтажным» — подходящее слово. Рассуждая о монтаже по доминантам — цветовым, ритмическим и прочим, Эйзенштейн приходит к концепции плоского кадра. В самом деле: какой кадр проще смонтировать с другим кадром — плоский или глубинный? Конечно, плоский. Потому что в плоском кадре есть некие ориентиры, доминанты. Получается некий

процесс, получается некая дополнительная, ритмическая, то есть шаманская, ипостась. А глубинный кадр очень трудно смонтировать. Глубинный кадр в основном поддержан внутренним монтажом. Куда камера поехала, туда и поехала.

Вот это, видимо, одна из самых странных оппозиций для кинематографа. Я имею в виду именно тот кинематограф, который мы оговорили, — как бы языковой кинематограф. Кинематограф, еще не уступивший окончательно места аудиовизуальной культуре. Хотя тут много о чем можно было бы говорить. Что такое, к примеру, современный видеоклип, как не эйзенштейновский монтаж аттракционов?! Но это уже тема для отдельного разговора.

И вот смотрите, что происходит. Скажем, кинематографический феномен немецкого киноэкспрессионизма выводит нас на одно любопытное размышление по этому поводу. Простейший вопрос: чем отличается художник-импрессионист (я пока говорю не о кинематографистах, а о живописцах) от художника-экспрессиониста? Вопрос вроде бы праздный. Они настолько состыкованы во времени и настолько близки в общей партитуре художественного процесса XX столетия, что вроде бы разница не особенно велика. Вместе с тем это совершенно противоположные явления. Художник-импрессионист очень доверяет себе, постоянно стремится выплеснуть свое знание о мире, стремится зафиксировать себя в окружающей действительности. И вследствие этого приходит к пастозному мазку, приходит к плоти живописи. Художник-экспрессионист — это мистически озабоченный художник, который стремится не столько выразить себя, сколько найти ту самую, астральную, каббалистическую, абсолютно имперсональную структуру. Не случайно экспрессионизм как течение рождается на стыке двух культур: российской и германской. Василий Кандинский приезжает в Германию, образует первое экспрессионистское художественное объединение «Синий всадник». Две культуры скрещиваются в этом художественном течении: глубоко метафизически озабоченная Россия и глубоко мистическая нордическая Германия. Образуется экспрессионизм, который подогревается Первой мировой войной, вышибившей, как пробку из бутылки, все устойчивые нормативы, все социальные табу...

В изобразительном искусстве экспрессионизма довлеет линия. Рисунок. Те силы, которые реально управляют миром, задумали мир как контур. Материальным и красочным он стал потом. В то время как для художника-импрессиониста рисунок вообще не существует, существует только красочная масса. Паста. Краски, пуантилизм, точечные мазки, которые делают мир абсолютно произвольным для человеческого взгляда. Художник-экспрессионист, даже работая в цвете, всегда сохраняет категорию графики на живописном полотне. Вспомните, почти все экспрессионистские работы сделаны с черными обводками. Вспомните, скажем, совершенно поразительные картины Василия Кандинского экспрессионистского периода, когда при всем красочном хаосе через всю картину проложены этикие

Москва. И. Худ. Василий Кандинский. 1916



черные жгуты — как удары, как какие-то шрамы, через которые сквозит какое-то иное измерение. Не случайно любой художник-экспрессионист страшно озабочен каббалой. Он озабочен каббалистическим учением как способом вступать в контакт с некими управляющими инобытными силами. Важно войти с ними в контакт, а там уже как получится: либо я ими управляю, либо они мной управляют, но, во всяком случае, иная сторона бытия как бы открывается. Не случайно художник-экспрессионист приходит в кино как первый и главный. *Кабинет доктора Калигари* — эта картина родилась на очевидном перекрестке живописи и кинематографического производства, потому что она целиком нарисована. (Вы, кстати, знаете,

что *Кабинет доктора Калигари* вначале предложили поставить Фрицу Лангу, но он отказался? Представляете, насколько по-другому пошла бы история кино, если бы *Кабинет доктора Калигари* снял Фриц Ланг?) Любопытно, что Лотта Эйсер в своей книжке «Демонический экран» пишет, что примерно в то же время, когда Роберт Вине снимал *Кабинет доктора Калигари*, Абель Ганс во Франции снимал одну из первых французских авангардистских картин *Безумие доктора Тюба*. И там и здесь действие показано глазами сумасшедшего. Кракауэра вы наверняка читали и помните выразительный пассаж по поводу журналиста, который хотел оправдать в глазах общественного мнения эту картину следующим образом: «Ну, позвольте! — говорил он. — Ведь все, что мы видим, мы видим глазами сумасшедшего, — все эти вывихнутые улицы, эти трубы в форме параграфа и т. д.» Ничего подобного, замечает Кракауэр: если бы мы видели все это глазами сумасшедшего, то самого сумасшедшего мы видели бы нормальными глазами. Вот вам еще один парадокс кинематографического восприятия, о котором впоследствии, кстати, напишет Ролан Барт в связи с дрейеровским *Вампиром*: когда в знаменитой сцене герой заглядывает в гроб и видит там себя, лежащего с открытыми глазами. Кто на кого смотрит? Мы, зрители, не можем смотреть глазами мертвеца. Здесь предел, у которого кончается кинематографическая репрезентация. Кракауэр, соответственно, имеет в виду то же самое: если мы видим вывихнутый мир глазами сумасшедшего, то самого сумасшедшего мы воспринимаем нормально. Нет, мы видим все вот таким искаженным и перекореженным. В *Безумии доктора Тюба* тоже все дается глазами сумасшедшего. Но!.. Если Роберт Вине абсолютно подготавливает весь экранный мир и камеру ставит как абсолютный, нейтральный регистратор того, что уже есть, то Абель Ганс, преследующий ту же задачу, идет на ярмарку, в комнату смеха, скупает там кривые зеркала и снимает все происходящее через кривые зеркала, используя их как искажающую оптику, которой он в то время просто еще не знал.

Соответственно, вот вам два способа делать образ мира. Либо подготовить все и снять статичной камерой, — это, если хотите, Тарковский. Либо сделать все вот так, через искажающий фактор кинокамеры, — это Сокуров. Вот вам, так сказать, разведение по базовой оппозиции двух антагонистов, двух художников, которых до сих пор еще никто не может идентифицировать в их собственном качестве. Ибо Тарковский как бы на стороне жизни, потому что он снимает все, что есть. А Сокуров — как бы на другой стороне, отсюда его странное, «сделанное» изображение; в конце концов, Сокуров целиком уходит в изображение. Он уже начинает радоваться пленкам как химическим составам.

Вот не менее важная оппозиция, вполне мифологическая для кинематографа, потому что она затрагивает опять-таки существенную проблему: проблему зрения персонального и имперсонального. Когда кинематографисты-экспрессионисты

начинают снимать, они ведь, собственно, поле экрана используют как поле графического листа. Не случайно экспрессионисты впервые — и это каноническая страница в истории кино — начинают работать с экспрессивными выразительными возможностями светотени, используя их как черное и белое, как заливку тушью по белому листу бумаги.

В связи со всем сказанным я хотел бы отослать вас к статье Михаила Ямпольского «О глубине кадра», опубликованной в сборнике «Что такое язык кино». Конечно, всегда в таких красивых, стройных теориях, как та, что он предложил, имеется некий казус. Скажем, когда мы говорим о том, что плоское изображение есть признак тоталитарного сознания, а движущееся глубинное изображение есть признак, наоборот, демократии и свободы, то можно возразить: помилуйте, а *Великий гражданин* Фридриха Эрмлера? Ведь он целиком снят на длинных проездах камеры. Или, например, экспрессионистский фильм Фридриха Вильгельма Мурнау *Носферату*, снятый как будто просто 8-миллиметровой камерой, с абсолютно статичным фокусным расстоянием. Ямпольский как раз об этом и пишет. Он пишет, что это один из самых странных фильмов, который, имея весь набор экспрессионистского этикета, работает, тем не менее, с глубинным изображением. Я хочу сейчас показать вам крохотный кусочек из Мурнау, который, по-моему, убедит вас в том, что я прав.

Первое утро героя в замке Носферату. (*Показывает фрагмент фильма.*) Посмотрите, что делает Мурнау. Он строит глубинный эпизод и вдруг, когда герой доходит до самого конца этого пространственного куба, Мурнау превращает его в контур, в тень, он делает из него то же самое, что сделал Конрад Фейдт из своей сомнамбулы Чезаре в *Кабинете доктора Калигари*, когда он продемонстрировал идеал экспрессионистской актерской техники. Персонаж, который постоянно стремится превратиться в какой-то иероглиф, который завален в глазах и на губах черной краской, постоянно стремится найти какую-то фиксированную позу. Не случайно самое радикальное ответвление немецкого экспрессионизма — это ответвление Роберта Вине, Рихтера, Викинга Эггелинга и того же молодого Руттмана. Потому что это попытка создания движущегося знакового письма — абсолютно каббалистическое, так сказать, начинание, вместе с тем вытекающее из всей концепции немецкого экспрессионизма.

Я показал вам этот кадр именно потому, что, мне кажется, Мурнау работает с этими категориями гораздо более изощренно, нежели я пытаюсь вам втолковать. Потому что Мурнау, понимая такую природу кинематографического изображения, использует ее в художественных целях. Если вы заметили, и в предыдущих двух-трех эпизодах его фильма есть игра пространством глубинным и пространством уплощенным. Есть, например, совершенно непонятный кадр, когда по направлению взгляда героя мы вдруг видим совершенно пустой коридор. Никакой

Кабинет доктора Калигари. Реж. Роберт Вине. 1919 // Безумие доктора Тьюби. Реж. Абель Ганс. 1915





информации он не несет. Но, собственно говоря, класс режиссуры (Мурнау, безусловно, классный режиссер!) состоит в том, чтобы вместить максимум информации в минимальную единицу времени. Он использует секунду для того, чтобы показать вроде бы незначущий кадр. Вместе с тем, динамика плоского пространства, имперсонального пространства, в которое попал этот герой, и динамика, в общем, вполне обжитого глубинного пространства составляет, если угодно, тот визуальный саспенс, который существует в этой сцене. И вот, выйдя ранним солнечным утром из ворот, герой в последний момент — как напоминание, как удар колокола — превращается вот в такую странную тантамореску — в странную черную фигуру. Мне кажется, это достаточно убедительный пример для демонстрации возможностей экспрессионистского кодекса.

В этом смысле любопытен, например, персонажный мир немецких кинострахов. Известно, что в XX веке существуют три архетипа ужасного. Причем каждый из них имеет литературного прототипа. Первый — Дракула: это страх перед имперсональным злом, которое необоримо обычными человеческими способами. Второй — Франкенштейн: создание, вышедшее из-под контроля создателя. И наконец — Джекил и Хайд: это страх человека перед собственной непознанной и в какой-то момент отчуждающейся природой. Каждый из этих страхов имеет свое выражение и в романтической поэтике, и в иных формах человеческой культуры. И обратите внимание, что на каждом этапе киноистории все эти три персонажа объединяются. Они объединяются в немецком экспрессионизме, они объединяются в Америке времен Великой Депрессии в начале 30-х годов, когда один за другим выходят на экраны *Франкенштейн* Джеймса Уэйла, *Дракула* Тода Броунинга и *Доктор Джекил и мистер Хайд* Рубена Мамуляна. Они объединяются в 50-е годы в продукции английского кино, и, что любопытно, они объединяются в 90-е годы, когда подряд выходят *Дракула* Фрэнсиса Форда Копполы, *Франкенштейн* Кеннета Браны и очередная версия Джекила и Хайда — *Мэри Рейли* Фрирза, в которой базовая история остается та же самая. Любопытно другое: когда немецкий экспрессионизм работает с этими тремя архетипами, то вместо Франкенштейна он берет Голема. Роль Франкенштейна — создания, вышедшего из-под контроля создателя, в немецком экспрессионизме выполняет Голем. Абсолютно каббалистическая фигура, в том смысле, что она религиозно вполне определена. Глиняный человек, лишенный дара слова. В каббалистической практике слово имеет решающее значение. Голем — это глиняная креатура, в которую вставляют свиток с волшебными письменами; после этого она оживает и выходит из-под контроля. При том, что Франкенштейн — это создание рук человеческих. Вспомните подзаголовок романа: «Франкенштейн, или современный Прометей». Гордыня человека, дерзнувшего посоревноваться с Богом. Типичное буржуазное мироощущение. Для немцев это буржуазное мироощущение, конечно, неприемлемо. Они глубоко тоталитарны,

глубоко милитаристичны и поэтому — мистичны. И они поэтому вместо Франкенштейна берут Глема — каббалистическую фигуру.

Вспомните ленту Стеллана Рийе *Пражский студент*. Сюжетная основа в ней вроде бы та же самая, хотя она опирается скорее на традиции немецкой романтической литературы, на Шамиссо и его «Петера Шлемиля». Но!.. Здесь не человек раздваивается, благодаря собственному опыту, как это канонизируется в Америке 30-х годов, а лукавый посылает ему двойника. Любопытно, что когда американцы занялись обработкой того же самого мифа, они изобрели еще и четвертый тип ужасного: Кинг Конга — взбунтовавшуюся природу. Для немцев это было бы странно. Ну какая природа?! А для американцев, дикого, варварского народа, природа представляет собой источник некой опасности.

Мне кажется, что это очень важно. Потому что экспрессионистская поэтика показывает способность изображения, сугубо пространственной характеристики изображения, нести, с одной стороны, некий вполне массовый message, а с другой, — эстетически вполне полноценный.

То же самое происходит, в общем, в советской России в 20-е годы, когда возникает монтажное кино. Вот простейший пример. Показывать я вам его не буду. Смешно показывать вам *Броненосца «Потемкина»* — вы его, наверное, наизусть знаете. Есть такая знаменитая загадка *Броненосца «Потемкина»*: драма на тендере. Помните, как она строится? Там есть один доминантный кадр. Помните? Нос броненосца, вот здесь (*рисует*) стоят матросы, а вот сюда по приказу командира корабля расстрельная команда выводит зачинщиков бунта, которых накрывают брезентом. И это один из самых главных казусов Эйзенштейновского *Броненосца*..., поскольку на русском флоте никогда не расстреливали таким образом, под брезентом.

Почему Эйзенштейн, тем не менее, строит эту сцену именно так? Потом он напишет, что Гриффиту, мол, неведомы тропы, неведомы переносные значения кинообразов. Эйзенштейн понимает силу гриффитовского монтажа, но, когда в *Нетерпимости* мы постоянно видим женщину, которая качает ногой колыбель, то, в отличие от Михаила Ямпольского, который увидел в этом целый пласт интертекстуальных значений, зритель, по мнению Эйзенштейна, не видел там ничего, и он сам тоже ничего не видел. Для него это осталось просто женщиной, которая ногой качает люльку. Эйзенштейн задумывается о том, как сделать абсолютно подобный, аутентичный экранный образ собственно образом, как передать ему переносное значение. В чем, собственно, и заключается величайшая заслуга Сергея Михайловича Эйзенштейна перед кинокультурой в частности и мировой культурой вообще. В том, что он был одним из первых и главных создателей переносных значений образов. Какими методами он этого добивался, называл он это «интеллектуальным монтажом», «вертикальным монтажом», «монтажом аттракционов» или «монтажом по доминантам» — это уже другое дело. Он все время пытался проработать непосредственный визуальный,

Стачка. Реж. Сергей Эйзенштейн. 1925 // Броненосец «Потемкин». Реж. Сергей Эйзенштейн. 1925



и очень эффектный, в этом смысле, кинообраз вверх и вниз, в сферу, так сказать, интеллектуального пафоса и в сферу абсолютно подсознательных, бесконтрольных человеческих реакций. Поэтому для Эйзенштейна, скажем, понятия «мужское» и «женское» — это одни из базовых понятий кино. Не потому, что он как-то особенно занимается именно этим, а потому, что он понимает, что пафос можно вызвать методом схождения прогрессивных оппозиций. И все насилие в фильмах Эйзенштейна, очень классово окрашенное, всегда носит характер столкновения мужского и женского. И, скажем, вот этот кадр — абсолютный пример того, как, по Эйзенштейну, воплощается концепция мужского и женского как подоплека классовой битвы. Обратите внимание, что «наши» у Эйзенштейна — всегда страдательное начало. Классово правые — у него всегда начало страдательное. У него все время избивают человеческие толпы. Даже в *Александре Невском*, в двух самых пафосных сценах: когда тевтонские рыцари идут на бедных псковичей и колют копьями, и когда наша дружина налетает на образованное тевтонским войском каре в форме «свиньи» и откатывается назад, оставляя, словно хлебные крошечки, покойников на белом снегу вокруг белой «свиньи»... Обратите внимание на то, что у Эйзенштейна в насилии всегда присутствует ребенок. В *Стачке*, когда казаки уже готовы броситься на рабочих, наступает страшная пауза оцепенения: с одной стороны — стачечники, которые уже заведены, с другой стороны — казаки, которые не знают, что делать. И вдруг ребенок роняет мячик под ноги казацкой лошади, бежит за ним, мать бросается за ребенком, ее хлещут нагайкой. Избиение начинается. В *Броненосце «Потемкине»* — знаменитая коляска на одесской лестнице между цепочкой солдат с ружьями и расстреливаемой толпой.

Вернемся к драме на тендере. Собственно, здесь перед нами классическая композиция, использующая иерархические свойства плоского изображения. Нос корабля скадрирован так, а не по-другому, я думаю, очень сознательно. Потому что возникает арочная композиция, композиция, которая внятно отсылает к сакральному сюжету. Справа экзекуторская команда. Помните, как Эйзенштейн показывает экзекуторскую команду? Очень быстренько и тенями: длинные-длинные тени винтовок по корабельной палубе. Абсолютно фаллическая символика. Для Эйзенштейна, который внимательно изучал труды по первобытному мышлению, мужское — это структурированное, наступающее, агрессивное. И эта странная, бесформенная, копошащаяся под брезентом масса. Понятно, почему он накрыл их брезентом: потому что ему нужно было создать абсолютно бесформенный страдательный образ. Точно так же толпа по одесской лестнице скатывается какой-то очень неопрятной массой. Точно так же в *Александре Невском*, когда русская дружина нападает на каре, она тоже рассыпается какими-то бесформенными фрагментами. Вот какова эйзенштейновская трактовка плоского пространства. Оно абсолютно определено. И когда мы читаем титр: «Дрогнули винтовки», мы понимаем, что Эйзенштейн шифрует в этой сцене. С одной стороны, образ выходит на



определенную сакральную высоту (в смысле пафоса классовой ненависти), с другой — опускается на пралогический уровень ощущений столкновения мужского и женского — когда мы присутствуем чуть ли не при акте изнасилования. Вот так Эйзенштейн шифрует эту драму на тендере.

Надо сказать, что многое из того, что происходило в советском авангарде 20-х годов, было взято, конечно, в качестве имперского орнамента. И очевидно, что многие построения советских фильмов 30-х годов, золотого века сталинского имперского стиля, сделаны с учетом эстетики 20-х. То же наблюдалось, между прочим, и в Германии. Кракауэр совершенно справедливо указал на то, что вся мрачная символика нацистских парадов вышла из симметрии *Нибелунгов* Фрица Ланга. Это, кстати, тоже очень показательно. Ланг снимает как будто абсолютно авангардистское кино, где интеллект заигрывает с эпосом крови и почвы, показывая глобальную симметрию жизни. Потом он это делает и в *Метрополисе*. И вдруг оказывается, что *Метрополис* — это любимый фильм Гитлера. А потом оказывается, что нацистские парады действительно во многом повторяют ту стандартную нарезку массовки, которую видим у Ланга. Понятно, почему. Власть обожает стоять над людьми и смотреть, как нарезанный ровными квадратами народ перед ней марширует. У Ланга это имеет исходно-эпическое значение, а после это уже входит в идеологический обиход Третьего Рейха.



Я думаю, что именно в 30-е годы складываются три пространственные вариации киноизображения. Первую я уже упомянул: это французская. Франция в это время мало того, что переживает всплеск гуманизма, она еще переживает и всплеск социального демократизма. И во французском кино в это время просматриваются соответствующие этому характеристики изображения. Я думаю, что главная фигура в этом смысле — именно Ренуар, потому что его глубинное изображение может считаться каноническим для 30-х годов, для демократического мироощущения. Вторая пространственная вариация — это, конечно, советская. Впрочем, и немецкая. В начале перестройки было очень модным устраивать параллельные ретроспективы советского и немецкого кино 30-х годов с целью выявить их идеологическое родство. Эти ретроспективы ничего не дали, потому что выяснилась полная непохожесть. Потому что наше кино гораздо круче, чем немецкое. Немцев, как заметил Олег Ковалов (и я с ним в этом согласен), испортила слишком большая культура. Воспитанные немецким экспрессионизмом, они были слишком искушены в художественном отношении и не могли делать тот абсолютно варварский кинематограф, который делали в 30-е годы мы.

Но есть еще и третья модель, хотя, вполне возможно, что я ее выдумал. Проверим. Я вам сейчас покажу небольшой фрагмент *Гражданина Кейна*, а потом мы прервемся и пойдем пить кофе. И если вы со мной согласитесь, вы вернетесь после того, как выпьете кофе, а если нет, то, соответственно, не вернетесь, вот вам и естественный отбор аудитории.

Есть версия, скрепленная авторитетом Андре Базена, согласно которой одним из первых кинорежиссеров, которые использовали разрешающие способности глубинного кинокадра, глубинного мизанкадрирования (чтобы избежать слова «мизансценирование»), был Орсон Уэллс, продемонстрировавший это, в частности, в *Гражданине Кейне*. Съемки с такой точки, что захватывались потолки; так, что видны несколько планов вглубь, и т. д. Все это, с легкой руки Базена, закрепилось за *Гражданином Кейном* как одна из главных характеристик этого фильма и отчасти даже определяет его место в истории кинематографа. Вот одна из самых знаменитых сцен *Гражданина Кейна*, неоднократно описанная в литературе, — сцена с мячиком. Классический пример глубинного мизансценирования, основанного на движении камеры по оси, прилегающей к зрению. Для Базена это как бы абсолютный признак свободы изображения, когда зритель одновременно держит в поле зрения все планы предлагаемой реальности. (*Показывает фрагмент фильма.*)

Всех, кто описывает эту сцену, совершенно сбивает один кадр — вот он. Это как бы выход из последовательного движения камеры. (*Повторяет эпизод еще и еще раз, останавливая изображение в некоторых местах.*) По нашим представлениям, это вполне классический пример глубинной раскадрировки, глубинного мизанкадрирования. Действительно, сбивает с толку вот эта крошечная врезка с вывеской.

Ну зачем, в самом деле, показывать, куда именно попадает мальчик? Не проще ли, спрашивается, поместить вывеску в сам кадр, чтобы она там наличествовала. Вместе с тем, когда мальчик бросает снежок, мы видим адрес попадания. Больше того, вся сцена начинается с панорамирования по надписи. Это заставляет меня думать о том, что Уэллс предлагает здесь третью форму организации кинопространства. Я бы условно назвал ее комиксом. По сравнению с иконографической пространственной организацией идеологически имперсонального кинематографа (немецкое и советское кино) и по сравнению с абсолютно произвольным глубинным движением кинематографа демократической идеологии (французское), Уэллс предлагает третий вариант — это комикс, который весь построен как система неких шифров, только кадрирование происходит не параллельно, как это обычно бывает в комиксах, а в глубину. Если хотите совсем уж мистического объяснения все-му этому, то, вполне возможно, что здесь сходятся европейское образование Уэллса и его американская культурная основа. Потому что те надписи, которые возникают, — абсолютно комиксовые по логике. Те планы, из которых строится этот короткий эпизод, — это абсолютно комиксовые картинки. Что в общем рождает как бы третью кинематографическую культуру. Базен описывает американское кино 30-х годов как абсолютно мягкое кинематографическое повествование. Больше того, он считает, что применительно к американскому кино 30-х годов уместно говорить уже не о монтаже, а о раскадровке. Базен меняет термин «монтаж» на термин «раскадровка». И американское кино 30-х годов — это единственное кино, которому Базен и все его окружение, адепты «авторского кино», прощают склейку пленки. Потому что это делается действительно настолько мягко и плавно — скажем, у Говарда Хоукса, у Уайлера, которого Базен называет «янсенистом мизансцены», — что кажется, будто перед тобой непрерывное изображение. А Уэллс предлагает, на самом деле, по-настоящему американское изображение, которое становится актуальным только через много лет. Потому что, собственно говоря, мы уже знаем: все, что привнесено в кинематограф малым экраном — любым малым экраном, независимо от источника электронного импульса (это может быть видео, спутниковый канал, это может быть элементарное эфирное телевидение — неважно), все равно маленький экран для вас — это уже не окно в мир, это планшетка, рождающая концепцию уже не монтажа, а коллажа. В то время, как каждому известно ощущение, когда вы садитесь перед киноэкраном в первом ряду (а я надеюсь, что вы настоящие киноманы и садитесь всегда в первом ряду, когда смотрите кино; и это нормально, потому что настоящий киноман всегда садится в первом ряду, он как бы входит в экран; и даже если вы сидите не в первом ряду, все равно вы всегда должны испытывать на себе это ощущение), границы экрана как бы раздвигаются, и вы входите внутрь, что, собственно, и было задумано великой ересью кинематографа как такового в начале века, когда появились эти три простейшие технические вещи:

движение камеры, монтаж и крупный план. И вы находитесь внутри изображения. Я, кстати, обратил внимание на то (точнее, это не я обратил внимание, это статистика), что зрители сейчас очень не любят садиться в первые ряды, сегодня предпочитают садиться подальше. А в мое время первый ряд — это было «супер». Это было самое главное для зрителя (кроме целующихся парочек, разумеется) — сидеть в первом ряду. Теперь же стремятся сесть подальше, и никто не целуется — все смотрят на экран, потому что привыкли к осязаемым границам кадра. Потому что привычнее сопоставлять внешние вещи. Вот это и есть, если угодно, уэллсовский монтаж в *Гражданине Кейне* — монтаж по принципу комикса, а не по принципу чего-то такого, что имеет некие текучие внутренние повествовательные связи. Это монтаж по неким внешним вещам.

Собственно говоря, основная концептуальная часть разговора исчерпана. Дальше я мог бы вам показать несколько примеров в качестве того, как разные режиссеры работают с пространственными характеристиками кадра.

Я хочу вам сейчас показать как иллюстрацию к тому, о чем говорил, короткометражный фильм Карла Теодора Дрейера *Опоздавшие на паром* и небольшой фрагмент *Причастия* Бергмана. Материал этот выбран мною не случайно. Есть довольно любопытная и, наверное, опять-таки относящаяся к классически языковому периоду кинематографа связь, которую я вам предлагаю в качестве (не основной, конечно, а, может быть, вполне маргинальной) методологической отмычки. Дело в том, что у всякого большого кинематографиста существует довольно четкая взаимосвязь между общемировоззренческой, что ли, картиной мира и способами его высказывания. У классиков непременно. Впрочем, что такое классик? Вайда — классик, Курасава — классик... А Джим Джармуш — не классик? Да нет, тоже классик — по одной простой причине, что и у него есть стройная картина мира. У какого-нибудь другого режиссера нет картины мира, а вот у них есть. И соответственно картине мира, как ее следствие — некий образный прием, на уровне словаря. Не знаю, читали ли вы замечательную, совершенно сумасшедшую статью Пазолини «Поэтическое кино». Она абсолютно не строгая, с точки зрения науки. Больше того, в том же сборнике «Строение фильма», где она напечатана на русском языке, имеется также статья какого-то унылого структуралиста, который просто разбивает по пунктам все, что утверждает Пазолини. Пазолини пишет очень красиво, он пишет о том, что в кино язык всякий раз создается снова. Это напоминает концепцию Антонена Арто или Мамардашвили. Потому что это они говорили, что ни одна истина не существует в статике, она существует только в бесконечном страдающем постижении. Соответственно, у каждого художника перед тем, как он создает образ, сначала происходит накопление словаря. Известно, что стол, описанный, скажем, Андреем Битовым, и стол, описанный Достоевским, — это два разных стола. Но в кино стол — это стол. Умберто Эко пишет: «В кино нельзя сказать «лошадь».

В кино можно сказать: «белая лошадь, стоящая на зеленом лугу под синим небом». Понимаете? В кино все очень конкретно. И как стол, снятый Андреем Тарковским, отличить от стола, снятого Леонидом Менакером? Разница колоссальная. Соответственно, для Пазолини каждый из этих столов — элемент авторского словаря. Слово «стол» всякий раз выдумывается режиссером заново. Нет понятия «стол». Кино — антиплатоновское искусство, оно манипулирует зримым бытием и только потом переходит к идее. Так связаны мировоззрение и словарь. Словарь рождается в мировоззрении. Кто-то читает на тридцати языках и черпает свой словарный запас из огромного объема томов, а кто-то знает лишь книжечку «Жаргон современных хиппи». Понимаете? Но и те и другие снимают со своим словарем кино.

И третье, что очень важно иметь в виду и что особенно приятно рассматривать на примере Альфреда Хичкока: образный прием у настоящего режиссера всегда подкреплен точно исполненной технической задачей. Потому что самый выразительный образный прием, словарный прием, мерцающий в области мировоззренческого начета режиссера, всегда начинается с техники.

Приведу еще один пример. Для меня, как для всякого ленинградца, очень болезненна проблема «Тарковский — Сокуров». Ведь более непохожих режиссеров на самом деле нет. Нет, конечно, сходство можно углядеть, если иметь в виду некое духовное начало, которое на самом деле есть не что иное, как навык, сложившийся у российской разночинной интеллигенции еще в начале века. Навык этакого партикулярного потребления искусства с идеями. Это времена Блока, «Снежной маски», журфиксов, мелодекламации и т. д. Это, кстати, один из самых сильных навыков отечественной интеллигенции, который до сих пор процветает. На этом уровне — да, они сходятся. Оба очень сильно духовные. Но если рассматривать их с точки зрения методологии, которую я вам предлагаю, обнаружится, что Тарковский и Сокуров — совершенно разные режиссеры. По одной простой причине — по тому, как ставят камеру. Тарковский стремится монтировать как можно меньше. В своих последних фильмах он вообще отказывается от монтажа. Я был совершенно ошарашен в свое время сценой из *Жертвоприношения*, где мы видим дорогу, и на ней показывается велосипедист: господин Александр едет к Марии. Мы видим его вдалеке, он едет, едет, затем выезжает из кадра... Ну, по всем, так сказать, канонам нужно камеру развернуть и показать, как он поехал, но нет — камера остается на месте и показывает опять дорогу, пока, наконец, мы не видим, как Александр катит обратно. Тарковский старается не монтировать. Тарковский — режиссер, если и не религиозно, так сказать, озабоченный, то, во всяком случае, ориентированный на классическую картину мира, которая свидетельствует: мир не есть творение рук человека. И, как замечательно написал Степун в одной из своих статей, которая называется «Театр и кино», это противопоставлено прометеевской метафизике подлинно художественного фильма, потому что настоящее кино — прометеевское

искусство. Оно дерзает нарушить тварный образ мира, о чем мы и говорили предыдущие два часа. Правда, с разными задачами пытается оно это сделать. Так вот, Тарковский не нарушает тварную картину мира, тогда как Сокуров нарушает ее постоянно. В конце концов, Сокуров доходит до изображения, которое, в общем, является отчасти его «Черным квадратом». Я имею в виду сцену из фильма *Камень*. Если вы видели этот фильм, то должны помнить поразительную по физиологическому эффекту сцену, когда персонаж, представляющий якобы Чехова, материализовавшийся на минутку его дух, а, может быть, и сам Чехов, присаживается на скамейку, идет снежок, светит фонарик, и постепенно лицо персонажа заваливается вглубь изображения, — получается такой контур смерти. Лицо заваливается, остается некий тварный странный мир. А лицо пропадает. Лицо — как бы входное отверстие смерти в самом физическом материале фильма. Вот почему, толкуя о пространстве, я все-таки говорю о конвенциональном начале киноизображения.

Вот Ингмар Бергман снимает *Персону*, в которой посредине сеанса рвется пленка: героини настолько друг друга достают, что сама физическая основа фильма не выдерживает боли — рвется. Все. Это как бы «конец кино» для Бергмана. После чего Бергман начинает снимать, извините, плохие фильмы. По-моему, не лучшие свои фильмы. Когда он доходит до этого, он показывает, что физическая материя фильма не способна выносить той боли, что надо выходить за пределы конвенциональной природы киноизображения.

То же самое делает Энди Уорхол, который в течение шести часов показывает нам Эмпайр Стейт Билдинг, показывает нам физическую смерть на экране. То же самое делает Сокуров. И если Тарковский исключительно на стороне жизни, на стороне классической, не ему принадлежащей картины мира, то Сокуров постоянно ее мнет, ломает, постоянно проковыривает ее пальцем, смотрит, что там у нее внутри... Более противоположных, повторяю, художников быть не может.

Естественно, что в качестве иллюстрации я выбрал произведения художников первого типа. Давайте смотреть.

Картина Карла Теодора Дрейера *Опоздавшие на паром* сделана в 1948 году по заказу норвежской госавтоинспекции. Это инструктивный ролик о том, что не надо превышать скорость на дорогах. В общем, так называемая «заказуха». И вместе с тем одна из самых замечательных картин вообще в истории, во всяком случае, в истории самого Дрейера (не знаю, как с историей мирового кино, может, там есть и лучше). Суть происходящего в том, что герои опаздывают на паром и, переговорив с капитаном парома, узнают, что паром, который только что отошел от берега, можно обогнать по суше и встретить на следующей станции. Такова завязка фильма.

(*После просмотра.*) Понятно, о чем фильм. Поспешись — людей насмешись. И вот что интересно: усмешка этого странного водителя катафалка неизменно





вызывает у аудитории смех. Сколько раз показываю эту картину, столько раз в этом убеждаюсь.

Дрейер, глубоко религиозный художник, показывает нам ситуацию, в которой человек целиком и полностью зависит от своего личного выбора, но фатум, который все время висит над ним, приводит его именно туда, а не в другое место. При этом фильм сохраняет все функциональные черты. Действительно, посмотрев эту картину, не захочется превышать скорость на дорогах.

Давайте теперь попробуем восстановить, что же мы видели.

Мы имеем тут четыре фиксированные точки зрения камеры по отношению к объекту — к этому парню на мотоцикле. Которые, на мой взгляд, абсолютно отвечают той самой триаде, которую я вам только что провозгласил: мировоззренческая позиция художника, его образный мир и собственно технические средства создания этого образного мира. Вот давайте вспомним, как кадрирует Дрейер мотоциклиста. С момента, когда они выезжают на шоссе, существуют четыре точки зрения камеры на героя. Это вы вспомните, а я нарисую. Давайте вспомним, какие.

- Сбоку.
- Совершенно верно: сбоку. (*Пусуем.*) Вот здесь дорога, вот мотоцикл. Еще?
- Фронтальная позиция, когда машина едет...
- Да. Либо фронтальная, либо сзади? Вот здесь вот дорога, а вот мотоцикл. Так, дальше. Есть еще две.
- Спереди.
- А как спереди?
- А мы только фигуру мотоциклиста принимаем во внимание или и то, что снято камерой? Колесо, например...
- Правильно: есть план колеса (когда оно мчится по дороге), которое, кстати, совершенно плоское, и есть крупный план спидометра, о котором мы вообще говорить не будем. Это часы, они отсчитывают время действия. Символика тут достаточно прозрачная, мы ее не учитываем.

Существует дорога, показываемая с точки зрения мотоциклиста вот так, и существует дорога, опять-таки с точки зрения мотоциклиста, вот та, которая проносится мимо. Теперь посмотрите, какую поразительную вещь делает Дрейер. При этом простейшую. Создавая образ, он привлекает в союзники самую базовую природу кинематографического движения. Идея Дрейера в том, что героям кажется, что они движутся с невероятной скоростью к некой цели, тогда как на самом деле они всего лишь приближаются к собственной смерти. Вот в чем пафос этой картины, о чем она говорит. И Дрейер самой фактурой, самым движением и изображением эту мысль все время проводит, как некий, если угодно, визуальный саспенс.

Итак, всякий раз, когда мы видим реально движущееся пространство, мы видим его глазами героев (за исключением трех случаев, о которых я скажу). Героям

кажется, что они движутся, мы видим летящее пространство их глазами, а на самом деле они стоят на месте. И достигается это элементарно — путем синхронизации скорости автомобиля, на котором установлена камера, и скорости движения мотоцикла. Если вы заметили, там есть один очень трогательный момент, когда мотоцикл, снятый фронтально, как бы виляет в сторону, и Дрейер в этот момент резко обрезает кадр, потому что ему не надо, чтобы мотоциклист был виден реально преодолевающим некое физическое пространство. Соответственно, вот этот кадр, снятый либо спереди, либо сзади и в общем доминирующий в показе путешествия героев, как раз и есть тот самый иллюзорный образ движения, когда им кажется, что они движутся, тогда как они стоят на месте. Реальное их движение дается в этом коротком фильме всего три раза. Первый раз, когда вся вереница мотоциклистов выезжает с паромы и, ведомая смертью, проезжает по улицам города. Мы видим реальные фрагменты пространства, которые преодолевают все транспортные средства. Второй раз мы видим героев сбоку, когда они подъезжают к бензоколонке — когда есть шанс остановиться и подумать. И в третий раз мы видим их сбоку на развилке дорог, когда уже мысль окончательно, предельно сформулирована: машина поворачивает в одну сторону, герои едут вроде по другой дороге, потом разворачиваются и поворачивают вслед за катафалком. Таким образом, Дрейер нам совершенно внятно показывает, что это реальное движение осуществляется именно в эти моменты, все остальное — это полная иллюзия, которая заканчивается, сами видели чем. И как следствие — финальные кадры с двойной экспозицией воды, которые, в общем, повторяют образное строение фильма: за одним движением всегда есть другое. Это, кстати, сквозной образ Дрейера: колокол и человек на лодочке, в таком рыбацком капюшоне, который очень похож на капюшон смерти (прямо как у Фрица Ланга), он находит его еще в *Вампире*. Колокол и человек на лодочке. Т. е. это не просто вода, на которой хоронят. Под одним изображением воды существует некое второе течение воды — двойная экспозиция тут не случайна. Короче говоря, при помощи нашей методики мы прочитали, что хотел сказать нам автор.

Теперь посмотрим другой фрагмент. Из Бергмана. Хотя Бергман относит к той же церкви, что и Дрейер, вместе с тем, конечно, он еретик по сравнению с Дрейером, ортодоксально ориентированным художником. Бергман, конечно, одержим сомнениями, ересями. Я не случайно выбрал начало бергмановского *Причастия*, в нем собраны, по сути, все мотивы бергмановских ересей. К тому же очень важно, что действие тут происходит в церкви. Давайте посмотрим, как Бергман создает некую драматургию без единого слова. Звучит лишь канонический псалом. Играет орган. И ни одного слова. Посмотрим, как Бергман, подобно Дрейеру, создает некую визуальную драматургию за счет простейшей категории — движения камеры. Вы все, конечно, уже смотрели *Причастие*, поэтому интригу помните...

- Во ВГИКе его нет...
- Ну, ладно. Нам его показывали...
- Во ВГИКе нет *Причастия*. Безнадёжно звучит... Раз вы картину видели, не имеет смысла объяснять, какое отношение имеет эта пластическая экспозиция к дальнейшему развитию конфликта. Перед нами усомнившийся священник, который озабочен мирскими делами и который постигает веру через страдание.

Сцена решена, в общем, просто. Даже примитивно. Все, что связано с божественным, с отправлением непосредственно функции священнослужителя, снято в статике, а все, что связано с мирскими соблазнами и искушениями, так или иначе чревато движением камеры. Статичное, очень уравновешенное, очень симметричное по композиции изображение внутри храма. Атрибуты церковного культа. И т. д., и т. д. Как только начинается что-то, связанное с мирскими соблазнами, камера начинает двигаться. Причем обратите внимание: когда беременная Карин не может подняться с колен, и камера сползает наискосок, тут же с другой стороны появляется героиня Ингрид Тулин и как бы уравнивает нарушенную было композицию кадра. То есть, статичная и очень уравновешенная композиция здесь преобладает. Больше того. Я не случайно первую засечку (стоп-кадром) сделал на вроде бы незначимом моменте, когда, оделив телом Христовым всех прихожан, священник отходит назад. Посмотрите, насколько Бергман недогматично относится к приему. Конечно, камеру проще всего было бы оставить на месте, тупо соблюдая принцип статики, коль скоро речь идет о прямых обязанностях служителя церкви. Но если бы камера осталась на месте, тогда герой вышел бы из кадра, он создал бы лишнюю суету и излишнюю асимметрию кадра. Поэтому камера как бы подпихивает героя до его канонического места внутри этой уравновешенной композиции. Но когда пошел наезд — на лицо священника, на лицо его любовницы (как выяснится в следующем эпизоде), когда торжественная, статичная композиция будет сбита движущейся наискосок камерой, показав, что там одинокая фигура, на которой мы закончили смотреть этот фрагмент, тогда-то мы и понимаем, что нам здесь дана, по сути, вся экспозиция фильма.

При этом я не хочу, чтобы вы подумали, что я схоласт и все отсчитываю по линейке. Конечно, если бы Бергман сделал только это, он был бы очень талантливым режиссером, однако Бергман не просто талантливый режиссер, он гений, потому что он еще показывает лица. И то, как он их показывает, то, как он находит индивидуальную лепку всякого человеческого лица, уже нельзя описать в категориях какой-либо аналитической методики. Это уже та сфера образного переживания, которую можно только чувствовать, но не анализировать.

Карл Теодор Дрейер, безусловно, являет собой абсолютный образец метаотношения к кинематографу. Когда кино с его условностями, с его конвенциями, с его, так сказать, привычными нормами восприятия является всего лишь медиумом для

показа чего-то иного, что художник видит собственными глазами. Думаю, что прав Ямпольский, сказавший, что Дрейер первый, кто использует в качестве художественного элемента рамку кадра. Если вы вспомните *Страсти Жанны д'Арк*, когда Дрейер кадрирует лицо Жанны д'Арк так, что оно будто обрезано рамкой. Там какие-то очень неприятные, очень неудобные ракурсы лица. Мы, зрители, просто физически начинаем чувствовать боль, которую эта плоть испытывает в момент допроса. Притом, что Дрейер, как вы знаете, трижды воплощал на экране слово как таковое в *Страстях Жанны д'Арк*. Он ведь сделал немыслимую по тем временам вещь. Вы знаете, что картина построена на реальных протоколах допросов Жанны д'Арк. Так вот, он заставлял актеров учить эти длинейшие тексты наизусть. Обычно актеры в немом кино гнали «рыбу». А здесь они говорили именно те самые слова, и Дрейер очень бережно снимал их артикуляцию. Затем мы видели эти слова, повторенные титром, а потом мы видели их записанными судейским чиновником. Таким образом, мы наблюдали девальвацию слова: сначала оно произносится этим мучающимся, болезненным лицом, испытывающим реальное страдание оттого, что рамка кадра просто редуцирует его, просто плоть режет; потом мы видели это слово в титре как некий информационный носитель, а после видели откровенно ложное слово, занесенное в протокол фарисеем. Вот на чем построен конфликт *Страстей Жанны д'Арк*. Это, конечно же, сделано в рамках авангардистской художественной идеологии, потому что авангард всегда стремится все расширить — во все стороны. И для авангарда, в конце концов, не так важен собственно художественный результат, сколько сама провокация на сопредельной территории между искусством и жизнью. В любом случае важна антиконвенция. Вот если я сейчас матом начну ругаться — это и будет настоящий авангардистский поступок, потому что между нами существует конвенция: вы меня слушаете третий час, а я болтаю, стараясь придерживаться парламентской лексики. Но если я вдруг начал бы говорить матом, вы были бы выбиты из состояния привычного восприятия. Ничего художественного это не дало бы, уверяю вас. Но при этом авангардистский этикет был бы соблюден. Дрейер отчасти делает то же самое. После *Страстей Жанны д'Арк* он возвращается к этой игре со словом — сначала в *Вампире*, затем в *Слове*, потом он снимает такую вот короткометражку-коротышку, вроде бы откровенную «заказуху», совершенный идиотизм, вместе с тем совершенно зрелое, законченное художественное произведение, содержащее в себе полную картину мира.

Чуть ли не в том же году (или вскоре, я сейчас не помню точно) во Франции выходит статья Александра Астрюка «Кинокамера — вечное перо» (позже она у нас была переведена и напечатана). Эта статья подводит черту под тем периодом истории кинематографа, о котором мы с вами здесь толкуем. Астрюк пишет о том, что кино должно стать антииероглифическим. Причем, как всегда в таких случаях, имеются в виду не какие-то культурологические озарения, а совершенно

конкретные технологические обстоятельства окружающей жизни. Стали доступны на бытовом уровне легкие портативные 8-миллиметровые кинокамеры. Любой человек мог снимать сам. Поэтому Астрюк и пишет, что отныне кинематографист больше не будет связан тяжелой павильонной техникой. Действительно, киноаппарат 30–50-х годов тяжел, он ездит по рельсам, его просто так не носят. Новую же кинокамеру можно использовать, как вечное перо. Как способ создания не иероглифов, а букв. А буквами можно написать все что угодно. Можно написать повременную книгу, можно написать «Критику чистого разума», можно донос на соседа, — все равно что. Главное, что это буквы, которые складываются в слова. Астрюк, грубо говоря, предвосхищал видео. Чем страшен человек с видеокамерой? Тем, что он похож на безумного пулеметчика. Он бежит и снимает все что попадется. Он возникает как бы вне кода. Таким образом, Астрюк выискивает очень важную вещь в стилистике 50–60-х годов, которая, собственно, заканчивает классическую историю кино.

По моему глубокому убеждению, история кино кончается в 1963 году, после этого начинаются, так сказать, «актуальные проблемы аудиовизуальных коммуникаций». А история традиционного кино кончается в 1963 году, когда выходят 8½ Феллини, как бы закрывая в принципе всю линию воплощения на экране того, что казалось невоплотимым: я имею в виду внутренний монолог, который начинается в теоретических разработках и сценарных проектах Эйзенштейна, развивается в традиции французского нового романа и у Алена Рене. Феллини под всем этим подводит черту. Он показывает мир абсолютно субъективных переживаний... Тогда же Уорхол снимает *Эмпайр Стейт Билдинг*, который показывает нам неконвенциональную категорию киносмерти. Смерть — это кино. Смерть в кино — обычно это конец сюжета и конец сыгранной истории. Мы знаем, что после того как фильм отснят, герой встает и идет пить пиво. Но вот когда мы видим, как умирает сам фильм, когда сам фильм становится соучастником процесса, все кончается. Само кино как форма кончается... И третье — это, конечно, Бергман, который просто рвет пленку во время сеанса. На этом действительно история кино если не кончается, то, во всяком случае, переходит в другой тип культуры.

Я начинал наш разговор с того, что изобретение движущейся фотографии, названное «кино», — это одно из самых главных искушений человечества. Когда мы сейчас кричим, что кино от бога, а видео — от дьявола, это все чушь собачья. Потому что любой шаг к оживлению не вами созданного мира — это, конечно, искушение. И когда было создано кино, это был первый момент искушения, но после этого кино все-таки мыслило еще какими-то кодами. Тяжелым аппаратом невозможно снимать все подряд. Классическое кино требовало какого-то иероглифического, иконического письма. Когда камера стала легкой, и Годар с ней побежал по улице вместе с Бельмондо, это была уже новая степень свободы. Действительно,

На последнем дыхании — один из самых концептуальных фильмов XX века, потому что он показывает, что можно все. В кино можно все. У Годара есть совершенно замечательная формула: «В кино можно все, главное — любовь». Если вы любите что-то или кого-то, значит, можно снимать о чем угодно, все равно это никуда не спрячешь. Но потом... Потом Бергман символически рвет пленку. И не только. Помните, в конце *Персоны* он делает совершенно жуткий коллаж, когда соединяются лица двух людей, которые пришли в состояние экзистенциального отчаяния. Это уже не просто предмет описания — это предмет самоописания фильма. Проходит еще пятнадцать—двадцать лет, и Вендерс снимает *Париж, Техас*, где, по сути, та же самая экзистенциальная коллизия, и мы видим героев, которые тоже соприкасаются лицами, но на поверхности зеркала. Их лица очень добродушны. Мы понимаем, что это начало мира и приятия, это начало вечного возвращения. Недаром метафора постмодернизма — вечное возвращение. Но мы понимаем, что между этими людьми лежит третья плоскость, в данном случае — культура.

«Киноведческие записки». 1997. № 32. Конспект лекции Сергея Добротворского, прочитанной им для студентов киноведческого факультета ВГИКа. Этим текстом открылась новая рубрика журнала «Киноведческие записки» «Close Up. Историко-теоретический семинар». В подготовке материала принимала участие студентка киноведческого факультета ВГИКа И. Прохорова.

ВЛЮБЛЕННАЯ РЫБКА

Роман Александра Беляева «Человек-амфибия» появился в 1928 году. Одноименный фильм — тридцать четыре года спустя. Книга была написана в год официального рождения звукового кино. Фильм снимался в ту пору, когда съемочная техника уже освоила морские глубины. Беляев сочинил печальную утопию, в которой мотивы открытия новых жизненных пространств рифмовались с животрепещущей темой синтетического человека. Падкие до наживы обыватели тянули сильные щупальца к открытию доктора Сальватора, лютовали спецслужбы, прогрессивный журналист Ольсен бился о стену молчания как рыба об лед, а полурыба-получеловек, волшебный мутант Ихтиандр воплощал границы дерзания, которые оказались куда шире границ общественной терпимости. Морской дьявол загибался в мире желтого дьявола, пытливый разум пасовал перед капиталом, а наука — перед людской низостью.

В конце 20-х особой романтикой наделялось позитивное знание социального будущего. Начало 60-х было эпохой романтического настоящего. Толковали о «физиках» и «лириках», о том, стоит ли, отправляясь на Марс, брать с собой веточку сирени и цитировать наизусть строчку-другую Аполлинера. В моду входило все хрупкое, контрастное, причудливое, как Пикассо на мешанских полях, транзистор в тайге или объяснение в любви под сводами имперского метрополитена.

Беляевский сюжет должен был соблазнить 60-е уже тем, что разворачивается в морских глубинах. Кораллы, ракушки, диковинные рыбы и водоросли, наполняющие обитель безмолвия и покоя, вообще давно присмотрены в качестве кинематографической натуры. Еще в 50-е годы продвинутая Европа, отложив Сартра или Камю, ходила смотреть фильмы Жака-Ива Кусто, бывшего морского офицера, навсегда замороженного подводными киноэкспедициями. В 1956 году, в самый канун «новой волны», Кусто сорвал «Золотую пальмовую ветвь» — его объектив-батискаф явно подыгрывал экзистенциально ориентированному кинопроцессу.

У нас глубоководный культ перекликался с суровой поэзией одиночества. За три года до *Человека-амфибии* на «Ленфильме» сняли *Последний дюйм*, в котором двухсотпроцентно хемингуэевский Николай Крюков насмерть бился под водой с акулами-людоедами. Еще через несколько лет воображение советских зрителей навсегда поразит сцена подводных похорон из франко-итальянских *Искателей приключений*, когда под переливчатый вокализ тело Джин Шимкус медленно опустится на дно. Так вплоть до конца 80-х, до *Голубой бездны* Люка Бессона, нырнувшего отдохнуть на полпути из парижской подземки к американскому экшну.



Не менее экзотичной средой, чем облака или толща вод, для советского кино была заграница. Конструируя ее, советское кино всегда садилось в лужу. Париж, снятый во Львове, или Таллинн, загримированный под Берлин, неизменно выдавали рукоделие и кустарщину. *Человек-амфибия* оказался в числе немногих фильмов, где заграница получилась без поддавков и стильно. Южный портовый город, темно-синее небо, яркое солнце и пыль, уличные жаровни и маленькие лавочки, почти пахнущие с экрана ванилью, имбирем и табаком, не были потугами на копию асфальтовых джунглей или тщетной попыткой подглядеть в щелочку железного занавеса. Марсель, Алжир, Лиссабон? Может быть, Маракайбо или Джорджтаун? Или Касабланка? А вернее всего Зурбаган — столица мечты, призрачный город, придуманный и нанесенный на карту 60-х Александром Грином.

В экранном варианте «Человека-амфибии» Грин как будто и впрямь переписал Беляева. И не только потому, что сыгравшая Гуттиэре Анастасия Вертинская за год до этого снялась в роли Ассоль из *Алых парусов* (еще через два года она станет Офелией в козинцевском *Гамлете* и окончательно утвердит себя как муза 60-х). Беляев сочинял социальные утопии, Грин придумывал утопии чувствительные. То есть позволял чувствам стать тем, чем они могли бы быть, окончательно порвав с реальностью. В начале 60-х два мифа срослись воедино. Романтическая история прекрасного чужака, отшельника и изгоя стала не менее романтической историей любви, оглушительной мелодрамой с фантастическим допуском. Задолго до мыльных опер в ней были причудливая тропическая среда, море, солнце, ловцы жемчуга, ночные кабаки, классная баллада Андрея Петрова о том, что «лучше лежать на дне» и знаменитые бути-вуги «Эй, моряк, ты слишком долго плавал!»

Притча о нетерпимости стала больше похожей на жанровый фильм. Профессор Сальватор (правильнее было бы сделать ударение на последнем слоге, но скульптурный Николай Симонов так навеки и остался «Сальватором») стал благородным отцом, нудновато-положительный Ольсен — другом-наперсником, а жадный Дон Педро — роскошным южным злодеем. Неправдоподобно красивый Владимир Коренев до сих пор заставляет вспоминать Рудольфо Валентино — в своем земном воплощении человек-рыба принес на наш экран образ волоокого латинского любовника. Его чешуйчатый наряд, предвосхитивший причуды поп-артовых кутюрье, взывал и к океану, и к космосу — не случайно в костюме Ихтиандра играл одно из своих последних шоу Сергей Курехин. Свободный цивилизный костюм и небрежно повязанная бандана точно указывали на происхождение образа. Ущербное чадо доктора Сальватора, сребротелый Ихтиандр в миру оказывался «золотым мальчиком», свободным от постылых условностей. Он не знал цены деньгам, но деньги у него были. Облагодетельствованный рыбак вопил «сумасшедший миллионер!», и это была сущая правда, потому что только безалаберные богачи могут купаться в уличных фонтанах и расплачиваться мокрыми комьями денег.

Диктатору стиля Дэвиду Боуи понадобилось более десяти лет, чтобы осознать близость инопланетянина и плейбоя. Ихтиандр был и тем и другим с той же легкостью, с какой менял наряды (в архиве «Ленфильма» до сих пор лежат зрительские письма с просьбами «прислать ихтиандровскую выкройку» — правда, какого из костюмов, не уточняется). К тому же Владимир Коренев оказался едва ли не первым советским актером, которого начали снимать как откровенно конфетного жанрового красавца. Все герои *Человека-амфибии* были вообще удивительно, фантастически красивы — эталонно-шестидесятилетние глаза Вертинской, седая грива Николая Симонова, резкие скулы и эспаньолка Козакова дали фильму нечто большее, чем жизнь. Они дали ему стиль.

Что касается скафандра и шлема-плавника, то здесь эксклюзив можно оспаривать. Во второй половине 50-х американец Джек Арнольд запустил классическую киносерию *Чудище Черной лагуны*, где плавучий монстр поразительно напоминал нашего Ихтиандра. Разница лишь в том, что тамошний жабродышащий запутался в инстинктах и душегубстве, а наш поднял со дна жемчужное ожерелье романтики и свободы. Можно ли сказать, что по эту сторону железного занавеса жилось веселее? Неизвестно. Однако, только в год выхода *Человека-амфибию* посмотрели шестьдесят пять с половиной миллионов зрителей.

СКАЗКИ КАЛИФОРНИЙСКОГО ЛЕСА

Как был завоеван запад

Название Hollywood образовано от английских слов «holly» — остролист и «wood» — лес. Своим именем кусочек земли в окрестностях Лос-Анджелеса обязан некой Дейде Вилкокс из Канзас Сити. В 1886 году она вместе с мужем застолбила участок и построила на нем ранчо. Через пять лет супруги стали сдавать землю в аренду и к 1903 году вокруг фермы вырос целый поселок, вскоре присоединенный к Лос-Анджелесу на правах пригорода.

Первым киношником, ступившим на неизвестную территорию, был полковник Уильям Н. Зелиг, откупивший часть земли для филиала своей чикагской кинокомпании. Парадокс в том, что первый голливудский магнат, имевший официальную лицензию на съемочную аппаратуру и прокатное копирование фильмов, действовал в рамках относительной законности. О его последователях этого не скажешь — в 1907 году Америку сотрясала так называемая «патентная война», сравнимая по масштабам разве что с недавним разгулом отечественного видеопиратства. Законные держатели акций «великого немого» базировались в Нью-Йорке, но вся страна была опутана сетью левых студий, прокатных контор и «никельодеонов» — пятицентовых кинотеатров, беззастенчиво работавших на нелегальной технике и с ворованными фильмами.

Истинными основателями Голливуда стали жулики, авантюристы и бутлегеры. После того, как крупнейшие кинофирмы объединились в Патентный трест и объявили монополию на съемку и печать фильмов, «независимые» гурьбой двинули поближе к морю. Причин тому существовало несколько. Во-первых, вдали от Нью-Йорка было меньше шансов столкнуться с агентами Треста. Во-вторых, в досягаемой близости лежала мексиканская граница. В-третьих, благословенный калифорнийский климат, горы, мягкие субтропики и 350 солнечных дней в году обещали бесплатный свет и роскошную натуру для вестернов и комедий под открытым небом.

В 1909 году на голливудской Миссион-роуд выросли павильоны первой стационарной кинофабрики, а в 1912 году бывший портняжка и будущий совладелец «XX век Фокс» венгерский эмигрант Уильям Фокс совершил беспрецедентную акцию, подав встречный иск на судебные претензии Треста. Это значило, что независимые, производившие к тому времени столько же фильмов, что и нью-йоркская метрополия, окончательно победили в конкурентной схватке.

Трест, который не лопнул

История первых шагов Голливуда похожа на киноебоек. Как и всякий неокультуренный бизнес, киноиндустрия жила по варварским законам, когда украсть проще, чем купить, а грохнуть конкурента надежнее, чем совершенствовать собственную продукцию.

Мемуары пионеров Голливуда пестрят воспоминаниями об осаде студий и о вооруженной экспроприации нелегальных кинолент; о том, как съемочные группы работали, составив в пирамиду заряженные «винчестеры», а режиссеры носили у пояса кольт 45-го калибра. Голливуд, однако, стал Голливудом не только потому, что его основатели хорошо стреляли. 1907 год многие летописцы кино называют началом «кризиса сюжетов». Видовые съемки, хроника и короткие скетчи-анекдоты, преобладавшие на экране со времен первого сеанса братьев Люмьер и демонстрирующие техническую одаренность «Десятой музы», перестали удивлять. Зрители потребовали у экрана историй из разряда тех, что они знали по бульварным романам, комиксам и представлениям балаганных театров. Характерно, что именно в 1907 году в Америке впервые появилось понятие «кинорежиссер», то есть некто, организующий перед камерой связный спектакль. Прежде в этом не было необходимости — фильм оставался творением главным образом оператора, умеющего навести аппарат и без рывков крутить ручку.

1907 год примечателен еще и пиком иммиграции — только из Европы в Америку приехало 1 285 000 человек. Это значило, что перемещенные лица со всего света, снявшиеся со своих мест, чтобы попытать счастья в земле обетованной, должны были найти в кинозале зрелище по вкусу. Впрочем, что-то, а вкусы странствующих низов будущие акулы Голливуда знали не понаслышке. Основатели крупнейших кинокомпаний все как один прошли большую жизненную школу. Возглавивший «Paramount» Адольф Цукор приехал из Венгрии и начинал свою карьеру подмастерьем у меховщика. Создатель «Metro Goldwin Mayer», уроженец Минска Луис Б. Майер, промышлял перепродажей металлолома, а руководитель «Universal», немецкий эмигрант Карл Леммле, торговал одеждой. Наконец, дети польского сапожника братья Уорнер, впоследствии известные как «Warner Bros.», постигали азы шоу-бизнеса, рекламируя велосипеды.

«Снимай, как написано!»

К началу 20-х годов полукустарный и полуподпольный Голливуд стремительно набрал обороты. Трения между Трестом и «независимыми» канули в прошлое — решением Верховного суда монопольные полномочия были просто аннулированы. Ослабленная Первой мировой войной Европа стремительно теряла рыночные позиции, а кино из развлечения становилось прибыльной индустрией.

Финансовый подъем начала 20-х подготовил краеугольную акцию голливудской киноимперии — объединение производства, проката и эксплуатации кинотеатров. Студии набрали постоянный штат служащих — сценаристов, режиссеров и исполнителей. Фильмы производились по конвейеру: разработчики обтачивали сценарную идею, режиссер получал готовую болванку с инструкцией «Снимать, как написано», а конечный продукт часто поступал в руки «фильм-доктора», который при помощи ножниц и клея доводил изделие до ума. Немалую роль в реализации играла реклама — волшебную силу «раскрутки» Голливуд осознал очень быстро. Когда в 1927 году великий Эрик фон Штрогейм снимал для «Метро» *Свадебный марш*, продюсер Ирвин Тальберг распорядился установить на одной из нью-йоркских площадей световое табло, каждый вечер показывающее, сколько именно денег режиссер перерасходо­вал в течение съемочного дня. Трюк удался. Зрители с нетерпением ожидали доро­гостоящей премьеры, что, впрочем, не помешало Тальбергу отстранить постановщика на стадии монтажа и поручить доделывать фильм другому режиссеру.

Впоследствии Штрогейм назовет Голливуд «фабрикой по производству сосисок», а француз Рене Клер скажет, что настоящее рождение американской киноиндустрии случилось в тот момент, когда первый продюсер выгнал первого режиссера со съемочной площадки. О самодурстве Великого Обольстителя знали все, но противостоять его чарам не мог никто. Ни европейские режиссеры, как ночные бабочки перелетавшие через океан на убийственно-ослепительный свет калифорнийских софитов. Ни владельцы кинотеатров, опутанные системой *black booking*, при которой в нагрузку к первоэкранному боевику приходилось брать целый пакет убыточных фильмов. Ни актеры, навсегда закабаленные имиджами экранных поп-героев.

Изобретенная Голливудом «система звезд» потому и называлась «системой», что регламентировала каждый шаг исполнителей не только на экране, но и в жизни. Едва заключив свой первый студийный контракт, неулыбчивый комик Бастер Китон заодно подписал обязательство никогда не смеяться публично. Другой киноклоун Роско Арбакл навсегда распрощался с карьерой после того, как во время пьяной оргии на его вилле в Беверли Хиллз погибла юная старлетка. Хотя причастность Арбакля к убийству доказана не была, сниматься его больше не приглашали — руководство студии справедливо рассудило, что сама идея смерти не укладывается в амплуа добродушного толстячка Роско.

Кризис, которого не было

В 1907 году кинопрокатный стандарт составлял одну часть. Фильм длился около десяти минут и обходился в производстве не больше, чем в \$ 1000. Уже в 1915 году *Рождение нации* Дэвида Уорка Гриффита стоило \$ 100 000, а через два года бюджет его же *Нетерпимости* превысил \$ 2 000 000. *Нетерпимость* провалилась в прокате и навсегда разорила автора, однако тень больших денег уже нависла над

Луис Б. Майер. 1939 // Адолф Цукор. 1950



Уилям Фокс. 1921 // Дэвид О. Селзник. 1938



Карл Леммле // Ирвин Тальберг



Сэм, Гарри, Джек и Альберт Уорнеры, 1926



калифорнийскими холмами. Хотя к концу 20-х все американское кинопроизводство окончательно переехало в Лос-Анджелес, управлялось оно нью-йоркской Уолл-стрит, вкладывавшей деньги в прибыльное дело.

Заэкранные деньги вышли на первый план вместе с появлением звука. Сначала на новую технологию откликнулись «Warner Bros.», затем кинокомпания Уильяма Фокса и «Paramount». Залезая в долги и сдаваясь в кабалу финансистам, студии спешно перевооружали свои кинотеатры под звук. По подсчетам историков, эта акция обошлась Голливуду в полмиллиарда долларов и повлекла долговременные последствия — именно тогда, в конце 20-х, через заемы и перекупку технических патентов киноиндустрия окончательно попала под влияние крупного капитала, влияние, куда более жесткое, нежели бывшие претензии Треста.

Вместе с тем, звуковая эра обнаружила и весь объем интеллектуальных дивидендов. Разразившийся в 1929 году экономический кризис и последовавшая за ним Великая депрессия как будто обошли киносектор стороной. И разорившиеся маклеры, и безработные шахтеры с одинаковой охотой несли последний доллар в кассы, чтобы приобщиться к новому спецэффекту — «говорящему кино». В 1927 году в кинотеатрах побывало 57 миллионов американцев, а в 1930-м почти втрое больше — 155 миллионов.

Интерес продержался целых три года. За это время крупные студии скорректировали свою жанровую политику с учетом новых возможностей. На круг были запущены музыкальные ревю, леденящие душу хорроры и гангстерские фильмы, в которых живая речь персонажей чередовалась с непередаваемыми на титрах скрипом автомобильных тормозов и грохотом выстрелов.

Блеск и нищета золотого века

Еще в марте 1932 года за первые четыре дня проката знаменитый *Кинг Конг* выжал из нью-йоркской публики \$ 90 000. Формально кино было на подъеме — 30-е годы не случайно называют «золотым веком» Голливуда. Восемь ведущих студий выбрасывали на рынок в среднем по 500 картин в год. По существу, однако, фабрика грез стояла на пороге упадка. Доходы студий стремительно падали, а долговые проценты, напротив, росли. Кроме того, в 1933 году вошел в силу так называемый «кодекс Хейса» — свод цензурных правил, охраняющий общественную нравственность от слишком откровенного показа насилия и интимных сцен. По вечерам американские обыватели все чаще оставались дома, предпочитая экрану радиоприемник (в начале 30-х радио вошло в моду и составило Голливуду нешуточную конкуренцию).

В 30-е годы Голливуд впервые осознал силу саморекламы. Журналы и газеты, светская хроника и постановочные фотографии целенаправленно создавали образ Олимпа, где каста избранных купается в золоте и потягивает шампанское, не вылезая из бассейна. На самом деле все было не так. В 30-е годы подавляющее

большинство киношников, включая крупных продюсеров, оказались в положении наемных служащих. В 1937 году в кинопромышленности было занято 30 405 человек, из которых 16 398 получали ежемесячное жалованье, а 14 007 работали по фиксированному договору.

Киноиндустрия стала индустрией в буквальном смысле. Самые знаменитые акции Голливуда 30-х напоминают скорее рационализацию производства, нежели творческие открытия. Так, например, появилась идея «семейных фильмов», в которых стандартная семья — папа, мама и ребенок — могли бы найти зрелище по вкусу. Так был налажен поточный импорт европейских звезд — актеров, режиссеров, сценаристов, многие из которых так и не вышли на съемочную площадку. Так родилась система «двойных программ». За цену одного кинобилета зрители могли посмотреть сразу два фильма — «категории А» (крупнобюджетный, постановочный, с участием звезд) и «категории Б» (с копеечной сметой, неизвестными актерами, снятый за несколько дней в случайных декорациях). Любопытно, впрочем, что «би-кино», производителей которого в Голливуде презрительно называли «бедняцким кварталом», с некоторых пор привлекает эстетов куда больше, чем официальные суперколоссы. Значит ли это, что искусство в Голливуде ушло в подполье? Нет, скорее это означало, что оно было везде.

**«Хорошее кино могло бы появиться,
если бы не было киноиндустрии...»**

Эти слова принадлежат Дэвиду О. Селзнику — крупнейшему продюсеру призыва 30-х годов. Создатель *Унесенных ветром*, конечно, лукавил. Перефразируя его, скажем, что Голливуд стал Голливудом именно потому, что на протяжении всей своей 90-летней истории умел примирять поточное производство с производством хорошего кино.

Вот уже полвека регулярно появляются слухи об очередном кризисе Голливуда. Столь же регулярно эти слухи не сбываются. В 1948 году киноимперия получила сокрушительный удар, правительственным указом лишившись права контролировать прокат. Позднее подверглась идеологической атаке со стороны комиссии по расследованию антиамериканской деятельности — многие талантливые кинематографисты лишились работы по подозрению в «красных симпатиях». В 50-е годы с Голливудом взялись успешно конкурировать новые «независимые», в начале 60-х его обогнало телевидение, затем потрепала видеореволюция и перекупили японцы. Несмотря на это, Голливуд жив. Может быть, потому, что его фильмы больше всего напоминают сны. А сны, пусть и произведенные за большие деньги, все равно нельзя купить.

«Ъ». 1997. 22 февраля.

ЛЕДИ ИСЧЕЗАЮТ

Обозревая галерею женских портретов столетия, легко убедиться, что копий в ней больше, чем оригиналов. XX век много и разнообразно эксплуатировал классические женские амплуа. *Femme fatale* и Лилит, Брунгильды и Джульетты, кошечки и волчицы, вампирессы и куколки явились из мифов и преданий культуры, а то и литературы прошлого.

Один из немногих женских образов, сотворенных веком по собственным меркам, едва ли поместится в музейную раму. Эпоха плебейских вкусов, скорости и неумного потребления вылепила героиню себе под стать. Дрянь, оторва, черная кость. Независимая, как погода, и непредсказуемая, как атомный реактор. Беспредельщица, взрывающая все вокруг, и циничная авантюристка, возводящая сексапил в формулу «товар-деньги». Девчонка с причала, знающая что почем, и откровенная ведьма, колдующая на золоте и разбитых сердцах. Стихийная феминистка и одаренная имиджмейкерша, умеющая быть (или не быть) в нужное время в нужном месте, и романтическая шалава, в конце концов прокалывающаяся на какой-нибудь ерунде.

Эти черты вместе или порознь, явно или тайно определили славу и судьбу многих знаменитых женщин столетия. Частью они были выдуманы, сконструированы, частью — являлись неотъемлемой составной темперамента хозяек. В чем-то были порождением реальности, еще больше — продолжались в искусстве. Но лишь до той степени, до которой за последние сто лет искусство и жизнь часто и охотно менялись местами.

Айседора Дункан:

«Им подобно только прикосновение...»

Начало века востребовало «природную» женщину. Усталая европейская культура искала обновления в естественной линии, гармоническом равновесии, в образе цветка, бабочки, текучей воды или растительного орнамента.

Поднявшаяся на исходе XIX века волна *ар нуво* вынесла на поверхность Айседору Дункан — легендарную балерину-босоножку, сломавшую канон классической хореографии и вставшую у истоков танца модерн. Ее называли «культурной революцией», «божественной» и «неистойой». Традиционным балетным пуантам она противопоставила опору на полную ступню, а отточенным аттитюдам — свободную стихию импровизации.

Никто толком не знает, когда Дора Анджела Дункан стала именовать себя Айседорой. Еще меньше понятно, кем именно она была — гениальной

Айседора Дункан. Фот. Чарльз Л. Ритцманн. 1912





танцовщицей-медиумом, впадающей в пластический транс под звуки Вагнера и Шопена, или расчетливой дилетанткой, сумевшей превратить свою харизматическую ауру в штучный художественный товар. Ее номера перемежались антропософскими рассуждениями и цитатами из Ницше и Шопенгауэра, она танцевала по мотивам картин и литературных произведений. Увлечшись античностью, она отправилась на греческие острова, чтобы воздвигнуть там «Храм будущего», в котором язык тела вновь обретет себя после веков цивилизованного забвения. На склоне лет примчалась в Советскую Россию, чтобы танцевать «Интернационал» на сцене Большого театра, привечать чекистов и богему и принимать от комиссаров конфискованные особняки и винные подвалы. Она основала под Берлином знаменитую Школу танца, призванную воспитать свободных и гармоничных гражданок нового столетия. Иные из ее питомиц живы и по сей день. Как и следовало ожидать, ничего выдающегося из них не вышло.

В жизни божественная хулиганка была столь же неистова, что и на сцене. Громкие романы связали ее со швейным магнатом Парисом Зингером и режиссером-философом Эдвардом Гордоном Крэгом. В брак она вступила всего однажды, чтобы легально вывезти за границу свою последнюю любовь — златокудрого Сергея Есенина. Ему было 27, ей 45. Целый сезон они пожинали лавры самой пьющей европейской пары, а потом расстались. Через два года Есенина нашли повешенным в номере питерского «Англетера». Дункан пережила его ненадолго. 14 сентября 1927 года она села в гоночный автомобиль. Ее новый поклонник нажал на газ. «Я иду к славе!» — крикнула Айседора, перебрасывая через плечо длинный газовый шарф. В ту же секунду шарф обмотался вокруг колеса. Айседора Дункан умерла мгновенно.

Перл Уайт:

«Любая неудача станет для меня последней»

Настоящую жизнь новая героиня обрела только на экране. Низкое зрелище для полуграмотной слободы, перенявшее традиции комикса, цирка и бульварного романа с продолжением, оказалось поразительно чутким к духу времени. Волшебный фонарь осветил самые потаенные уголки коллективной души. Оттуда пришли первая кино-вамп Теда Бара и вертихвостка Клара Боу, роковая обольстительница Барбара Ля Марр и безответно страдающая Аста Нильсен.

До 1914 года женщинам в кино предписывалась роль либо жертв, либо искусительниц. Прокатившаяся по Европе Первая мировая война спутала все карты. Женщины начали действовать. Во Франции появилась Мюзидора — затянута в черное трико ведьма-авантюристка из приключенческой серии *Вампиры и Жю-декс*. В Америке Кэтлин Уильямс переживала невероятные приключения в джунглях и на море. Самая громкая слава выпала на долю оборотистой и бесстрашной

блондинки Перл Уайт. В своих знаменитых сериалах *Опасные приключения Полины* и *Тайны Нью-Йорка* она бегала по крышам, перепрыгивала с одного автомобиля на другой, ныряла с небоскребов и погружалась на морское дно. Трюки выполнялись без дублеров — бывшая циркачка Уайт сама управляла воздушным шаром, спускалась по канату с сорокаметровой высоты и плавала в кишасе крысами затопленном подвале.

Героиням Уайт надо воздать должное. Они редко заводились первыми, но уж коли опасность подступала вплотную, обидчик получал достойный отпор. В финале Перл, как правило, богатела. Ей доставались сокровища индийских раджей, на нее сваливались миллионные состояния или неожиданные наследства. Боевитая добродетель щедро вознаграждалась, однако Уайт не злоупотребляла роскошью, раз и навсегда введя в моду спортивного покроя костюм и чуть сдвинутый набок бархатный берет. В 1916 году ее переодели в мундир и отправили на военную службу (фильм так и назывался *Перл в армии*), но это был уже кризис жанра.

В начале 20-х Уайт пробовала себя в комедиях и мелодрамах, однако успеха не добилась. Тогда она вспомнила о своем мюзикхолльном прошлом и подписала контракт с «Казино де Пари». Дальнейшее напоминало сюжет одного из ее фильмов, но только без счастливого финала — во время представления в зале вспыхнул пожар, и Уайт с сильными ожогами попала в больницу. Она умерла в 1938 году, не дожив до пятидесяти. По одной из версий причиной смерти стала полученная на съемках застарелая травма. Перл Уайт всегда говорила, что любая неудача может стать для нее роковой.

Зельда Фицджеральд:

«Я хочу ни за что не отвечать»

«Это был век чудес, это был век искусства, это был век крайностей и век сатиры», — так определил «эпоху джаза» 20-х годов Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Его самого эпоха избрала не только летописцем, но и одним из главных участников. Биографы писателя склонны считать, что немалую роль в этом сыграла Зельда Сейр, дочь судьи из Алабамы, с которой Фицджеральд познакомился во время службы в армии. Их первая помолвка расстроилась — Зельда заявила, что не будет жить с нищим сотрудником рекламного бюро. В ответ Скотт издал свой первый роман, тут же ставший национальным бестселлером. Зельда сменила гнев на милость. Они поженились.

«Единственное, чего я хочу, — написала Зельда будущему мужу, — это всегда быть очень молодой, и ни за что не отвечать, и просто жить и быть счастливой». Теми же словами могла бы сказать о себе и «эпоха джаза» — бурная реакция Нового Света на сухой закон, пуританскую добродетель и соблазны послевоенного просперити. Скотт и Зельда считали потерянным день, когда их имена не появлялись





в колонке скандальной хроники. Он мог сделать стойку на руках в вестибюле чопорного отеля, а она — истерически захохотать посреди притихшего театрального зала. Он чуть не попал в тюрьму, набросившись на полицейского, которого она завела своими подколками. Случалось, поймав такси после попойки, она садилась на капот, а он забирался на крышу. Однажды оба едва не погибли, заснув в машине прямо на железнодорожных путях.

То, что эпоха проживает как блестящий миг, чаще всего отнимает целую человеческую жизнь. С годами Скотт все больше пил, а Зельда безнадежно теряла стиль, вызываясь наряжаясь в платья десятилетней давности. Он с удивлением узнал, что она ему изменяет, однако, когда в ресторане пьяный Скотт рухнул на колени перед столиком такой же пьяной Айседоры Дункан, Зельда бросилась вниз с высокой лестницы и сильно расшиблась. Вскоре после этого она порезала и сожгла все свои туалеты. Еще через некоторое время начала лихорадочно раздеваться прямо в такси. Поначалу врачи диагностировали нервное расстройство, но приступы повторялись снова и снова. Когда Фицджеральд в очередной раз приехал за ней в психиатрическую клинику, Зельда пыталась на его глазах прыгнуть под поезд. В январе 1934 года она окончательно перебралась в больницу — писать дилетантские картины и бороться с вялотекущей шизофренией.

В 1940 году Фрэнсис Скотт Фицджеральд умер. До последних дней они с Зельдой обменивались длинными и грустными письмами. После смерти мужа Зельда завела клетку с голубями и полюбила читать Библию. 11 марта 1948 года в здании больницы «Хайленд», где она проходила очередной курс лечения, вспыхнул пожар. Огонь отрезал семерых пациентов, в том числе и Зельду Сейр-Фицджеральд, на последнем этаже. Зельду похоронили рядом со Скоттом на кладбище в Роквилле.

Мэй Уэст:

«Важны не мужчины в моей жизни, а жизнь в моих мужчинах»

В последжазовых и послекризисных американских 30-х на полную катушку заработала индустрия массовых грез. Вымысел окончательно победил реальность — «золотой век» Голливуда сотворил почти виртуальную экранную действительность, где каждый мог пережить приключение по вкусу. Плавный секс-символ времени появился сначала в фантазиях и лишь потом наяву. Конкурируя с диснеевскими Микки Маусом и Доналдом Даком, старейший американский мультипликатор Макс Флейшер придумал и нарисовал Бетти Буп — аппетитную кубышку, при малейшей возможности выставляющую напоказ свои внушительные прелести. Бетти прожила недолго. На нее ополчились женские организации, а певица Элен Кейн, послужившая Флейшеру моделью, опознала себя на экране и вчинила студии крупный судебный иск. Бетти исчезла, но на смену рисованной секс-бомбе тут же пришла живая.

Дочка боксера-тяжеловеса, Мэй Уэст дебютировала на эстраде пяти лет от роду. В 13 лет она выступала в бурлесках под кличкой «бэби-вамп», а еще через год перебралась на Бродвей, чтобы научить всю Америку модному танцу «шимми». В 1926 году она написала и поставила свою первую пьесу под эпатазирующим названием «Секс». Содержание было под стать заголовку — на первом же спектакле полиция арестовала всю труппу, и Уэст провела десять дней в тюрьме за оскорбление общественной нравственности. Год спустя она срежиссировала свой следующий театральный опус «Снадобье», посвященный гомосексуалистам, а в 1928 году блеснула на Бродвее в роли «Бриллиантовой Лил» — жизнерадостной потаскушки из нью-йоркского района Бауэри.

Успех «Бриллиантовой Лил» (спектакль не сходил со сцены 97 недель!) привлек к Уэст внимание Голливуда. «Парамаунт» заключил с ней контракт и в 1933 году экранизировал пьесу под названием «Она причинила ему зло». Уже в 1935 году Мэй Уэст стала самой высокооплачиваемой женщиной Америки. Она сама писала для себя сценарии, неизменно придерживаясь образа отвязанной «королевы секса», веселой, несентиментальной, а если надо — безжалостной. Ее фразочки, вроде «лучше быть паскудой, чем занудой» или «важны не мужчины в жизни, а жизнь в мужчинах», обогатили национальный фольклор. Моряки и летчики окрестили в ее честь надувной спасательный жилет, а слепок ее торса послужил моделью для флакона духов «Shocking».

Когда ее время миновало, Уэст вернулась на сцену. В конце 40-х она прокатила «Бриллиантовую Лил» по Европе, а в 1954 году отпраздновала свое 62-летие рискованным стрип-шоу в одном из ночных клубов Нью-Йорка. Когда ей исполнилось 78, она публично заявила о новой экранизации «Бриллиантовой Лил». Проект не состоялся. В 1978 году первая леди американского шоу-бизнеса умерла.

Бриджит О'Шонесси:

«Вещество, из которого сделаны сны»

Эту женщину придумал Дэшилл Хэммет. В его романе «Мальтийский сокол» Бриджит являлась в контору частного детектива Сэма Спейда. Ее просьба казалась настолько пустяковой, что крутой сыщик отправлял на дело своего напарника. В тот же вечер компаньона убивали. Сэм лично брался за расследование и в конце концов понимал, что благонравная и вечно испуганная Бриджит хладнокровно подставила его в крупную игру, где в качестве ставки фигурировала отлитая из чистого золота статуэтка мальтийского сокола.

Роман Хэммета трижды снимали в кино. В поставленном Роем дель Рутон фильме 1931 года Бебе Дэниелс и красавчик Рикардо Кортес всего лишь добросовестно изобразили криминальную мелодраму. Версия Уильяма Дитерле (1936) красноречиво называлась *Сатана встретил леди* — Бетт Дэвис и Уоррен Уильям играли таинственную историю чувств, в которой к тому же была еще одна участница.

Мэри Астор в фильме *Мальтийский сокол*. Реж. Джон Хьюстон. 1941



Бриджит Бордо. Фот. Сэм Левин. 1959



Третьего по счету и самого знаменитого *Мальтийского сокола* сделал в 1941 году Джон Хьюстон. В Европе разгоралась Мировая война, в Америке начиналась эра черного романтизма. Хэмфри Богарт (Спейд) и Мэри Астор (Бриджит) создали канонический дуэт эпохи. Мужчину-волка и женщину-оборотня, хищную, расчетливую и холодную. Впервые на экране представительница слабого пола становилась не объектом страсти, а ненадежным партнером, фальшивкой, опасным врагом.

В финале Спейд безжалостно сдавал бывшую клиентку полиции и, взвесив в руке заветную статуэтку (она тоже оказывалась липой), иронично замечал: «вот вещество, из которого сделаны наши сны».

Бриджит Бардо: «И бог создал женщину»

В послевоенные годы Европа взяла реванш у Америки. Секс-звезды Нового Света, будь то Рита Хейворт или Мэрилин Монро, выглядели ожившими грезами сексуально озабоченного подростка. Доведя инфантильную эротику американцев до абсолюта, они были почти карикатурны в своей пышной чрезмерности. Пока Америка с детским упорством боролась за ослабление цензурных табу, Европа занялась своим любимым делом — реформой морали.

Открыточным прелестям пин-ап герлс Старый Свет противопоставил тотальную философию удовольствия. С экрана новую веру понесла Бриджит Бардо, буржуазка из французского городка Нейи, сначала попавшая на обложку «Elle», а затем прославившаяся ролью Жюльетты из фильма Роже Вадима *И Бог создал женщину*. Ее первый муж и первый режиссер Вадим вспоминал, что, еще не став звездой, Бардо притягивала мужчин, как мощный электромагнит опилки. Во время Каннского фестиваля 1953 года из-за нее едва не перевернулся американский авианосец, пришвартованный у набережной Круазетт — две тысячи моряков столпились у борта, чтобы поглазеть, как никому не известная жена ассистента режиссера Марка Аллегре выходит из воды.

Первый же продюсер посоветовал ей обратиться к дантисту. Бардо не послушалась и оказалась права. Ее неровные зубы и вечно растрепанные волосы вошли в историю как шарм новой кинодивы, естественной и абсолютно органичной в погоне за наслаждениями. На вопрос репортера о любимом времени дня Бардо ответила «ночь». Из всех великих предпочитала Исаака Ньютона, открывшего закон притяжения двух тел. Еще до конца съемок *И Бог создал женщину* она оставила Вадима ради своего партнера Жана-Луи Трентиньяна, затем влюбилась в актера Жака Шарье. Поговаривали, что, снимаясь в своей самой значительной роли — в психодраме Анри-Жоржа Клузо *Истина*, она закрутила роман с красавцем Сэми Фреем.

Когда пресса начала слишком активно комментировать ее частную жизнь, Бриджит поступила под статью своим импульсивным героиням — приняла сверхдозу

снотворного и для верности перерезала вены. Ее спасли и даже уговорили повторить случившееся на экране. Фильм Луи Маля так и назывался — *Частная жизнь*. В финале героиня-кинозвезда, ослепленная вспышкой шустрого фотографа, оступалась и падала с крыши. Это была красивая метафора, но сама Бардо сумела удержаться на краю. В 1973 году она исчезла из кино, целиком посвятив себя защите животных. Узнав об этом, Роже Вадим ничуть не удивился. «Она просто перешла от плюшевых зверюшек к живым», — подытожил он.

Джейн Биркин:

«Я тебя люблю. Я тоже нет»

Конец 60-х во всем мире ознаменовался тремя революциями — психоделической, рок-музыкальной и сексуальной. Стилем эпохи стал беспредел, саморазрушение, оттяжка. На эстраде и на экране возобладали мужской имидж, женщинам, будь то сомнамбулическая Нико, неумная фрондерша Джейн Фонда или сгоревшая от героина хриплоголосая соул-вуман Дженис Джоплин, пришлось отстаивать себя в непростой конкуренции, возбуждая общественное мнение то политическими манифестами, то эпатажными выходками.

Самый нашумевший киноэпизод 60-х снял Микеланджело Антониони. В его *Blow Up* две юные фанатки врывались в студию модного фотографа и, завернувшись в громадные листы станиоля, затевали рискованную сексуальную игру. Одну из фурий сыграла Джейн Биркин — длинноногая англичанка, уже успевшая побывать замужем за композитором Джоном Барри и больше времени проводившая в Париже, чем в Лондоне. В Париже она и познакомилась с культовым рок-шансо-не Сержем Генсбуром. Она была матерью-одиночкой и любимицей богемы. Он — ни на секунду не просыхавшим скандалистом, сжигавшим 500-франковые купюры перед телекамерой и распевавшим «Марсельезу» в ритме рэггей. Она с шиком носила репутацию испорченного ребенка. Он не выпускал изо рта черный «Gitanes» и принципиально не учился вождению, утверждая, что автомобиль может пригодиться только в качестве пепельницы. Тем не менее, встретив ее, он нанял огромный черный лимузин и прямо со съемок увез шляться по ночным клубам и подзрительным питейным заведениям.

Их поездка растянулась на 13 лет. Говорят, что именно Биркин придумала классический имидж Генсбур — недельная щетина, дорогой пиджак поверх расстегнутой до пупа джинсовой рубахи и — зимой и летом — светлые итальянские туфли на босу ногу. Генсбур в ответ подарил ей песню, прежде предназначавшуюся Бриджит Бардо, — «Je T'Aime Moi Non Plus», что означает «Я тебя люблю. Я тоже нет». В жизни они делали нечто похожее: прилюдно закатывали друг другу сцены и тут же бурно мирились. Однажды в кафе Джейн надела на голову Сержа большой кремовый торт, а на пути домой, демонстрируя раскаянье, бросилась в Сену.



Ханна Шигулда в филме *Замужество Марии Браун*. Реж. Райнер Вернер Фасбиндер. 1978



Генсбур, матерясь, прыгнул следом. Их начало затягивать под мост. Случившийся рядом прохожий спас обоих.

В начале 80-х Джейн Б., как с подачи Генсбура ее называли французы, не выдержала. Режиссер Жак Дуайон, у которого она тогда снималась, предложил ей наконец-то повзрослеть. После стихийно-инфантильного Сержа это казалось откровением. Биркин ушла к Дуайону. Через десять лет Генсбур умер. Он был почти ровесником отца Джейн.

Мария Браун:

«Мое время только начинается»

Эта киногероиня повзрослела рано. Она обвенчалась в последние дни войны под гул канонады и надолго потеряла мужа из виду. Периодически он появлялся и снова исчезал, но она все равно выживала, выгодно пристраивая свое тело валькирии и мозги биржевого маклера. В эпоху аденауэровского «экономического чуда» она сколотила приличный капитал и наконец-то дождалась супруга. К несчастью, в момент долгожданного свидания она забыла закрутить газовую горелку и взлетела на воздух вместе с домом, мужем и всеми своими надеждами. *Замужество Марии Браун* снял в 1978 году Р. В. Фасбиндер. Сам он умер через пять лет от кокаина и рабочегоголизма, но успел показать на экране совсем новую женщину — вульгарную и любящую, по-немецки прагматичную и по-немецки же сентиментальную, цепкую, как сорная трава, и наивную, как рождественская открытка. Одновременно Мария Браун была и символом Германии — истоптанной союзниками, изнасилованной и оживленной американцами, голодной, помпезной и продажной. После этого женщин в кино уже нельзя было снимать по-прежнему. Мария Браун обнаружила, что за женскими характерами и амплуа столетия кроется большее — мифы истории, имиджи общества, подсознание культуры.

Мадонна:

«Забираешь, что можешь, а потом двигаешь дальше»

Это прекрасно осознали примадонны поздних 80-х и 90-х — бизнесменши, политикессы и порно звезды. Черная кость активизировалась и окрепла. После свободной любви и раздолбайства 60-х в моду снова вошли неравные браки, материнство и твердый доход. Эмблема нового стиля — Илона Сталлер, по прозвищу Чиччолина, королева итальянского порно, ставшая депутаткой национального парламента. После того как ее муж художник Джефф Кунс выставил на Венецианской биеннале серию «Сделано на небесах», Чиччолину окрестили «Джокондой современного искусства». Годами симулируя то любовную страсть, то политику, она олицетворяла главный механизм конца века — универсальный соблазн. Впрочем, последний облик искусительницы сделан с расчетом на мелодраму — вот уже четвертый год она

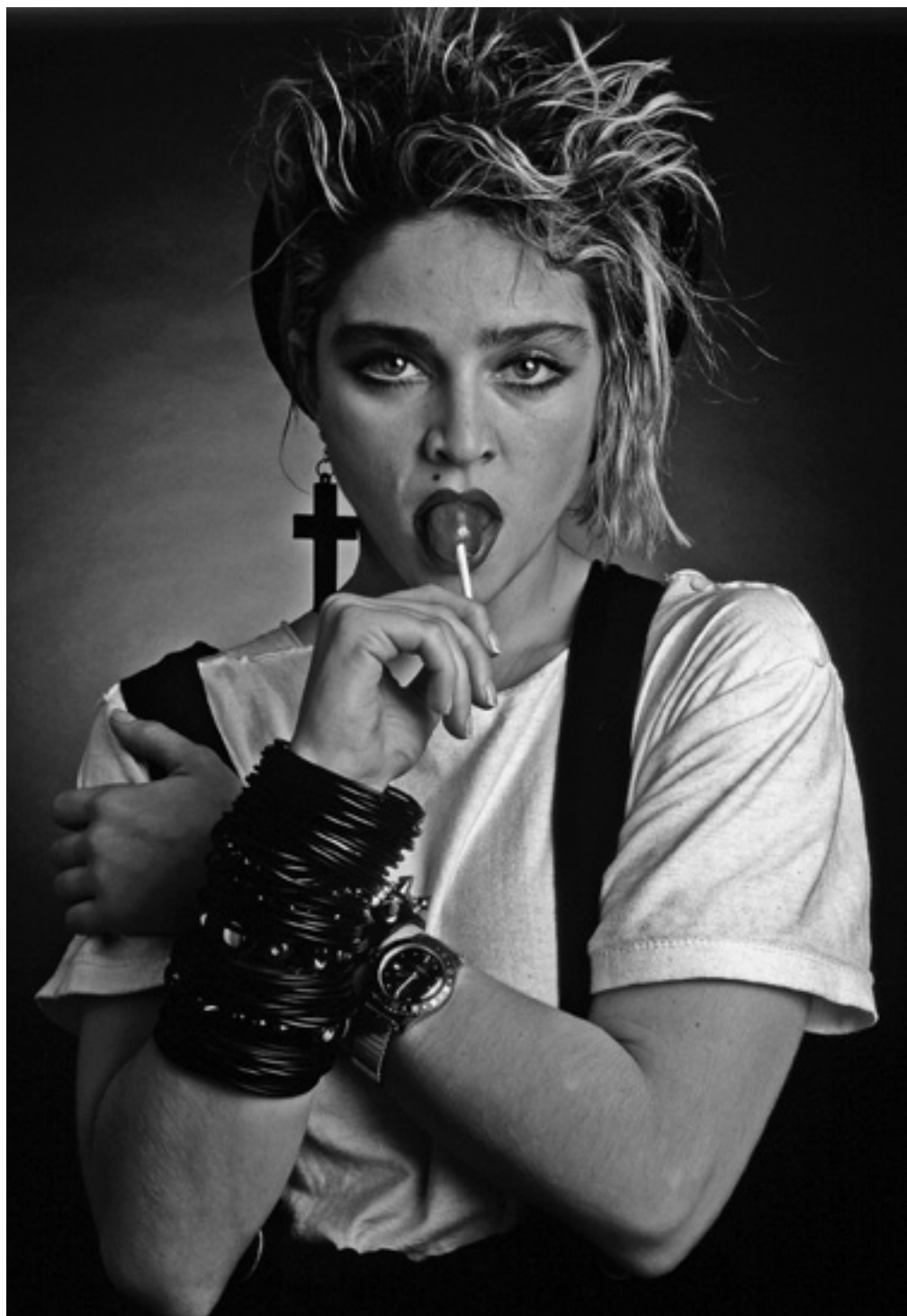
судится с Кунсом из-за родительских прав на сына Людвига и однажды, как в плохом кино, под покровом темноты выкрала крошку из дома бывшего мужа.

Еще не став матерью, Мадонна — мускулистый поп-андрогин эпохи СПИДа и информационных войн — предложила крупные отступные предполагаемому отцу. Беременность звезды здорово поправила дела ее бывших любовников — большинство из них тут же раскрутилось на интимные мемуары, разнообразно трактуя сексуальность экс-подружки. В известном смысле Мадонне еще повезло. Те ее партнеры, которых она втаскивала в свой лимузин, объезжая по ночам урловые кварталы Манхэттена, просто не умели писать. Воздержался от дополнительных разборок и актер Шон Пенн. Тот самый, что в бытность законным супругом Мадонны бил ее лицом о стенку и получал в ответ табуреткой по голове.

Еще недавно материнство Мадонны казалось столь же невероятным, как растопление полярных льдов. Провинциалка из Мичигана публично сменила несколько имиджей. На смену драным шортам и ремням «Воу Тоу» пришли черные кружева расстриженной путаны, любовные игры с распятием превратились в виртуальные мастурбации под Майкла Джексона, мушка а la Мэрилин уступила место строгим костюмам диктаторши Эвы Перон. Последнюю Мадонна, когда-то ночевавшая на чердаках и заброшенных сквоттах, теперь играет в суперпродукции Алана Паркера. Раньше она знакомилась с мужчинами, гася об их спины окурки. Теперь — написала нежное гарантийное письмо Мелани Гриффит, заподозрившей ее в шашнях со своим женихом Антонио Бандерасом. «Забираешь, что можешь, а потом двигаешь дальше», — этому принципу Мадонна ничуть не изменила. Просто с умом можно взять больше.

Так поступила и Анн Николь Смит, в неполные 26 выскочившая замуж за 90-летнего миллиардера Говарда Маршалла. К брачному алтарю жених прибыл в инвалидной коляске, а невеста с авиабилетом на Гавайи, где ее ждал очередной поклонник. После смерти молодожена (как и следовало ожидать, она последовала скоро) его прямые наследники взялись оспорить завещание, составленное в пользу Анн. Тяжба тянется до сих пор, причем ни та ни другая стороны больше не принимают в расчет, что на похоронах Маршалла роскошная вдова рыдала по-настоящему.

В героинях столетия вообще трудно отличить настоящие слезы от поддельных, деловитость от наивности, а правду от вымысла. И если на закате века они опять научились плакать, не значит ли это, что новое тысячелетие придумает для них что-нибудь совсем уж новое и неожиданное.



ПЛОХИЕ ПАРНИ КАК ПРИМЕР ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ

Фильм Артура Пенна *Бонни и Клайд* вышел на экраны в 1967 году, когда американское кино переживало приход новых «независимых». Экономическая свобода и социальная смелость, европейские влияния и отказ от традиционных голливудских жанров определили и пересмотр прежних мифов. Именно тогда, по выражению авторитетного киноисторика Джеральда Маста, «плохие парни стали на экране хорошими, а хорошие, наоборот, плохими». В кино приживался новый антигерой — аутсайдер, нарушитель, отщепенец. Бонни Паркер и Клайд Бэрроу, парочка реальных бандитов 20-х годов, погибших в перестрелке с полицией, подошли в этот ряд как нельзя лучше. Характерно, что их история экранизировалась и в прошлом (например, в 1958 году Уильям Уитни снял *Историю Бонни Паркер*), однако таких грабителей — нежных, наивных, по-детски жестоких и по-юношески романтических — американское кино еще не знало, как не знало и столь прихотливого смешения трагедии и комедии, мелодрамы и гангстерской баллады. Фильм Пенна был осторожно оценен Киноакадемией («Оскар» получили только оператор Барнет Гаффи и Эстелла Парсонс за исполнение женской роли второго плана), но тут же объявлен знаменем «нового американского кино». В нем увидели переключку с поколением «детей-цветов», с «беспечными ездоками» и «бунтарями без причины». Важно и то, что, воспроизводя ностальгическую атмосферу Великой Депрессии, *Бонни и Клайд* невольно стали одним из первых образцов культового «ретро». Во Франции радикальный шансонье Серж Генсбур вместе с Бриджит Бардо записал песню *Бонни и Клайд*, стилизовав видеоклип под кадры из фильма. Модные девушки по обе стороны океана стали носить береты набекрень а la Бонни и изнурять себя голодовками (известно, что, готовясь к роли, Фей Данауэй несколько недель носила тяжелые свинцовые браслеты, чтобы похудели запястья). Поэтому со временем картина стала восприниматься не только с точки зрения ревизии гангстерской формулы и не только как поворотный этап в американской киноистории, но и как стилевая величина, вызвавшая серию подражаний (например, *Бонни и Клайд по-итальянски*, реж. Стено, 1982).

Бонни и Клайд. Реж. Артур Пенн. 1967



БЕРЕГИСЬ АВТОМОБИЛЯ

В этом месяце по всей стране прокатилась волна *Автокатастрофы* — скандально-го киноопуса Дэвида Кроненберга. Демонстрация фильма в российском прокате тем более знаменательна, что его нью-йоркская премьера состоялась только в минувший уик-энд.

Боевое крещение *Автокатастрофа* получила в мае прошлого года на Каннском фестивале. Зал то охал, то нервно хихикал. Журналисты в темноте лихорадочно марали блокноты, подсчитывая количество мертвецов и половых актов на единицу экранного времени. И того и другого в фильме и впрямь хватает. В первом же кадре жена главного героя занимается любовью с авиаинструктором в самолетном ангаре. В последнем — проделявает то же самое с мужем, выкатившись в полуобморочном состоянии из разбитого автомобиля. В результате ошарашенное каннское жюри не нашло подходящей формулировки в числе запланированных фестивальных наград и учредило режиссеру спецприз «за художественную смелость».

Фильмы Кроненберга шокировали и прежде. Бывший «независимый» из Канады, снимавший узкоплечные ленты еще в колледже и осуществивший свой первый коммерческий проект в Европе, попал в число самых перспективных хоррор-мейкеров второй половины 70-х благодаря неумным экспериментам с человеческой плотью. Понятие «мутации» только входило в словарь культуры конца тысячелетия, а в его *Дрожи* (1975) неведомые вирусы уже внедрялись в тела и вызывали у своих жертв сексуальную лихорадку. В *Бешеной* (1977) порно звезда Мэрилин Чэмберс играла битую мотоциклистку, в результате пластической операции почуявшую вкус к человеческой крови. В *Видеодроме* (1982) люди постепенно превращались в видеоманитоны, а в *Мухе* (1986) — римейке старой картины Курта Ньюмана — гримеры честно заработали свой «Оскар», сделав из красавчика Джеффа Голдблюма мохнатое чудовище.

И зрители, и критики подчас морщились от идиосинкразических шедевров режиссера, однако неизменно признавали за ним определенное место в постмодернистском ландшафте, где эстетика отвращения не только не противоречит авторскому намерению, но зачастую и определяет его. Кроненберг выложил свой главный козырь, экранизировав в 1991 году «Голый завтрак» — бит-классику Уильяма Берроуза, в которой пишущие машинки ползали, как тараканы, уже не по законам жанра, а по воле писателя-психоделиста, пробормотавшего сквозь многолетний наркотический бред метафору творчества. Следом появилась киноверсия



пьесы Дэвида Генри Хуана «М. Баттерфляй». Взявшись за историю любви между французским дипломатом и азиатским шпионом, Кроненберг вообще отказался от привычного хоррор-арсенала, зато показал страсть как высшую форму мутации, при которой тело и даже пол уже не имеют никакого значения.

Было бы странно, если бы режиссер обошел вниманием роман англичанина Джеймса Грэма Балларда «Автокатастрофа». Книга вышла в 1973 году. По словам автора, она родилась из опыта современного автовождения, на каждом шагу провоцирующего соблазн секса, репрессий и власти. Водительские наблюдения Балларда вылились в мрачную фантазмагорию о тех, кто, однажды побывав в ДТП, уже не в силах избавиться от искушения высокотехнологичной гибели, освобождающей последние энергии и вводящей жертву в упоительный круг «stars-cars-scars» (выражение принадлежит писателю и по-русски переводится «звезды-машины-шрамы»).

Книга Балларда стала культовой сразу же после публикации. Ее называли первой апологией постиндустриальной смерти, на нее ссылался Бодрийяр и уважали панки. Кроненберг воспроизвел литературный текст шокирующе буквально. Весь фильм герои азартно носятся на машинах и в машинах же совокупляются, словно обретя в мятых кузовах и погнутых бамперах гигантские биостимуляторы. Особый кураж достигается, если в качестве партнера выступает кто-нибудь с выраженным физическим увечьем, а еще больший — если удастся инсценировать смертельную аварию с участием знаменитого человека. Например, Джеймса Дина, разбившегося на своем «порше» по дороге на автогонки. Или Джейн Мейнсфилд, не совладавшую с управлением на пути в телестудию. На худой конец годится президент Кеннеди, которого пуля настигла тоже в машине.

Мутанты у Кроненберга всегда были обречены и всегда гиперсексуальны. В *Мухе* обратившийся ученый вдруг ощущал в себе сверхчеловеческую потенцию. В *М. Баттерфляй* герои, осознавшие природу чувств, набрасывались друг на друга прямо в тюремном фургоне. В *Автокатастрофе* гонка неотделима от оргазма, а биология водителя — от технологии колес и цилиндров. Секс и смерть изнывают, обнявшись на забрызганном кровью сиденье. Весь этот «пирсинг внутреннего сгорания» иллюстрирует довольно банальную истину о том, что сама культура мутит в какую-то исковерканную железку, отдавшись соблазну и симуляции, мертвым идолам и бессильной похоти. И если в прежней киномифологии мотив дороги, шоссе и автостреды связывался с роуд-муви, обязывающим пускаться к бесцельному, но поступательному движению, то в мифологии нынешней (тут можно вспомнить и недавнее *Затерянное шоссе* Дэвида Линча) всякое путешествие есть лишь повод к сюрреалистическому эксцессу.

Кроненберг с достижениями коллег явно знаком. Главного героя (его тоже зовут Джей Баллард) у него не случайно сыграл Джеймс Спэйдер, некогда засветившийся в концептуальных для «новой эротики» *Сексе, лжи и видео* Стивена Содерберга. В роли его искусителя-партнера снялся канадский грек Элиас Котеас, уже побывавший в схожем амплуа в *Экзотике* Атома Эгояна. Подругу героя играет Холли Хантер, а богемная звезда Розанна Аркетт носит протезы и кожаный инвалидный ошейник с прицелом на садомазохистскую униформу. И все-таки Кроненберг опоздал. История кончилась раньше, чем ожидалось. И то, что еще недавно могло бы быть авторской селекцией постисторического жанра, сегодня выглядит перепевами уже сложившегося жанра конца света.

Баллард, впрочем, остался экранизацией очень доволен. В интервью французской «*Liberation*» он заявил, что после Кроненберга Тарантино может снимать только мультики, а Жан-Люк Годар должен покаяться за бесцельно угробленный в *Уик-энде* автомобильный реквизит. Модный писатель пожалел лишь о том, что из сценария выпала его любимая сцена, в которой герои предаются свальному греху и подробно фантазируют гибель в автокатастрофе Элизабет Тейлор. На такое Кроненберг не решился. И не потому, что постеснялся снять еще один порно эпизод. А потому, что голливудская гранд-дама все-таки жива. Стоит ли это приза за настоящую «художественную смелость»?

МОЙ СТАРШИЙ БРАТ

Открывается юбилейный, 50-й по счету Международный кинофестиваль в Каннах. Очевидно, что полувековая дата предъявляет особые обязательства к подбору всех без исключения программ самого престижного европейского кинотурнира. Тем приятнее сознавать, что в секции «Особый взгляд» на сей раз будет показана картина питерского режиссера Алексея Балабанова *Брат*.

В начале 90-х годов, когда призовая российская волна впервые омыла набережную Круазетт, самые прозорливые критики заметили, что прилив «нового русского кино» явно носит искусственный характер. Фильмы, триумфально прошедшие под флагом «Perestroika & Glasnost», были такими, какими должны были быть. Или такими, какими их хотели увидеть — социально озабоченными, нервными и взалхб правдолюбивыми. Интернациональная мода на *Такси-блюз* или *Замри-умри-воскресни* появилась и отошла вместе с культом Горбачева, телемостами и командирскими часами-будильниками.

Это кино азартно прощалось с прошлым, не задумываясь о будущем. Когда будущее стало настоящим, кино впало в аутизм, не в силах справиться с ускользающим мгновением. Замеченные или отмеченные в последнее время на каннском подиуме михалковские *Утомленные солнцем* и *Кавказский пленник* Сергея Бодрова при всем своем несходстве скорее наложили на реальность некие историко-культурные формулы, нежели заглянули в реальность изнутри.

При этом очевидно, что прошлогодний резонанс вокруг фильма Бодрова в этом году отзовется на картине Балабанова. Хотя сам режиссер упорно отрицает всякий предварительный умысел, Сергей Бодров-младший в роли дембельнувшего из Чечни штабного писаря очевидно отсылает к *Кавказскому пленнику*, который вернулся-таки домой, в российскую глубинку, и отправлен матерью набираться ума в Питер. К старшему брату.

Брата сыграл Виктор Сухоруков. В роли Петербурга снялся Петербург. И то и другое для фильма немаловажно, потому что шесть лет назад в полнометражном дебюте Алексея Балабанова *Счастливые дни* Виктор Сухоруков тоже являлся на невские берега. Но тогда это был замордованный провинциал, тащивший в мятом портфельчике опыт абсурдистского театра 50-х. С годами герой заматерел, обрил голову, назвался «Татарином» и стал наемным убийцей. Город не изменился. Хотя из черно-белого он превратился в цветной, а в его переживших евроремонт коммунальках живут новые хозяева, небо над ним по-прежнему низко, трамваи дребезжат на стрелках, а люди все так же нелепы, неприятны и загадочны.

Брат. Реж. Алексей Балабанов. 1997





Описание *Брата* почти равно его анализу. Все дело в том, что один из самых радикальных питерских киноавторов Алексей Балабанов всегда упорно избегал современности, предпочитая не наблюдать мир, а конструировать его. Опыт предыдущих работ говорит сам за себя. *Счастливые дни* были сделаны по мотивам Беккетта. Последовавший затем *Замок* — по одноименному роману Франца Кафки. Выношенный парадокс нового фильма состоит в том, что сугубо авторский стиль оказался самым подходящим для описания мира, где прежние устои уже сломаны, а новые еще просто не существуют.

В итоге юный Растиньяк, вооруженный CD-плеером с музыкой «Наутилуса» и пистолетом с самопальным глушителем, входит к старшему в долю. Старший же бесстыдно подставляет его в классический криминальный треугольник, где киллер, едва выполнив заказ, сам становится жертвой. Если бы младший знал, в какие волчьих разборки он влип, его собственная смерть была бы неминуема. Убийцу спасает простодушие. Брат не может предать брата, а потому главным событием его городской одиссеи становится не десяток трупов, а мимолетная встреча с «самим» Вячеславом Бутусовым (я искренне считаю, что следующая за тем сцена, в которой палач и жертва сидят над горой агонизирующих тел и рассуждают о новом диске «Наутилуса», принадлежит к лучшим в советском кино 90-х годов). В финале герой с обрезом за пазухой и с пачкой баксов в кармане голосует попутный грузовик. Возлюбленная трамвайщица вернулась к алкоголику-мужу. Подружка-кислотница пошла на очередную дискотеку. «Город вытягивает силу», — заметил на прощание философ-бомж. Но в том-то и штука, что едет герой не поближе к земле, а в Москву, где, как он успел узнать, и город покрупнее, и возможностей побольше...

В известном смысле автор делит судьбу пополам с героем. Оба переступили определенную границу. В том смысле, в каком великий Андре Базен говорил об «этике взгляда». Суть очень проста: не следует выискивать нравственные мотивы внутри или вне окружающих. Надо обладать этикой собственного видения, и она сама все расставит по местам. Алексей Балабанов увидел в нынешней жизни нечто не виденное прежде потому, что не встал ни на одну из точек зрения, так или иначе приличных теме. Традиционно-осуждающую (убивать плохо!). Покорно оправдательную (убиваю, а что делать?). И даже модно-куражистую (убивать, так грамотно). Герой уехал в столицу с тем, с чем и приехал — любя брата и фанатея от песни «Крылья». И что с того, что брат оказался Иудой, а Слава Бутусов так никогда и не узнает, что в квартире, этажом выше которой он выпивал, в тот момент резали людей..? Такая нынче жизнь. Такой ее увидел Алексей Балабанов. Потом зрители. А совсем скоро — Каннский фестиваль.

«Ъ». 1997. 7 мая. Статья опубликована под названием «Россию представит Брат».

АПОКАЛИПСИС ПО КОППОЛЕ

Едва миновали победные майские торжества, как на телеэкране вновь разворачивается батальное полотно. В субботу ОРТ покажет *Апокалипсис сегодня* — вьетнамский суперколосс Фрэнсиса Форда Копполы и одну из самых известных в мировом кинематографе картин о войне.

Превосходные степени можно умножать и дальше. Над вольной экранизацией повести Джозефа Конрада *Сердце тьмы* Коппола трудился целых три года — с 1976-го по 1979-й. Съемки велись на Филиппинах, где в массовых сценах одновременно участвовали чуть ли не все вооруженные силы страны, а тропический ураган разом уничтожал декорацию стоимостью более \$ 1 000 000. По ходу работы режиссер едва не разорился, залез в многолетние долги и переругался со всем съемочным коллективом. Картина получила главный приз в Каннах и всего лишь скромного операторского «Оскара», однако ее мрачные прогнозы сбылись неожиданно быстро. Совпало даже место действия. Камбоджа, куда, согласно фильму, удалился полковник-самурай Курц, в 1979 году стала ареной бесчинства «красных кхмеров», буквально заливших кровью маленькую юго-восточную страну.

После того, как появился документальный фильм о съемках *Апокалипсиса...*, добавить к истории создания ленты нечего. Беспристрастный объектив запечатлел, как психовал сам Коппола, как не вылезал из-под кайфа Деннис Хоппер, как дублер подменял на общих планах растолстевшего Марлона Брандо, и как, войдя в образ лейтенанта Уилларда, Мартин Шин по-настоящему резал руки о разбитое зеркало. Цель оправдала средства. Привычная субординация искусства и жизни предписывает «большому видаться на расстоянии». Вечный вундеркинд и мифотворец Коппола поступил ровно наоборот — одним из первых обратившись к теме Вьетнама, он тут же соорудил громадную трагическую фреску о Добре и Зле, наполненную отсылками к Библии, Данте, Ницше, кодексу «бусидо» и легенде о Святом Граале.

С этой точки зрения *Апокалипсис...* прочно занял свое место и в биографии режиссера, и в истории кино. Однако сегодня, после Афганистана и во время Чечни, куда интереснее, как Коппола увидел вьетнамскую кампанию частью психоделической культуры рубежа 70-х. Песня Моррисона «The End», сопровождающая истерику армейского разведчика, и вертолетная атака под Вагнера, виндсерфинг на напалмовом пляже и путешествие по тропической реке под аккорды «Rolling Stones». Само название *Apocalypse Now*, по существу, есть не что

Марлон Брандо и Фрэнсис Форд Коппола на съемках фильма *Апокалипсис сегодня*. Реж. Фрэнсис Форд Коппола. 1979



иное, как перевернутое «Paradise Now!» «Рай немедленно!» — так гласили граффити, которыми хиппующая молодежь украшала стены мятежных университетов и рок-дискотек конца 60-х. Коппола почти буквально проиллюстрировал известный афоризм о том, что «война есть продолжение политики другими средствами». Разница лишь в том, что именно считать целью политики — рай или конец света.

«Ъ». 1997. 17 мая. Статья опубликована под названием «Апокалипсис на ОРТ».

КИНЕМАТОГРАФ И ЕГО ДВОЙНИК

Marsch links — zwei, drei...

Кажется, именно *Одинокое плавание* Михаила Туманишвили впервые обнародовало радикальный вариант расправы с гипотетическим врагом при обоюдном исполнении служебных обязанностей. Конечно, иностранцев в нашем кино убивали и раньше. Были *Похищение «Савойи»*, полузабытые *Сокровища пылающих скал* или суперкассовые *Пираты XX века*. Однако в каждом из этих фильмов смертельный антагонизм имел конкретную подоплеку — клад, гангстерская разборка или вульгарный грабеж. Во-вторых, враг там был во всех отношениях преступным элементом. Его биография пирата, угонщика или недобитого наци не сейчас начиналась и по всей вероятности не скоро кончилась бы. В-третьих, летальный исход частично искупался формулой авантюрного зрелища. В конце концов, если по законам жанра положено стрелять, надо в кого-то и попасть. Да и положительный герой действовал в структуре индивидуального приключения, но не в области политических интересов великой державы.

Шоковый эффект *Одиночного плавания* состоял в нарушении известного стереотипа. Пуская в ход оружие, наши десантники намекали на существование некой доктрины, санкционирующей смерть. Прежде такого не было. Противника можно было связать, обмануть, распропагандировать, но до смерти убивать возбранялось. Правящая идеология поделила мир по классовому принципу. В этой сугубо вертикальной картине человеческая жизнь подчинялась общей задаче, а частный индивидуальный инстинкт агрессии или — наоборот — самосохранения как будто и не существовал.

Здесь очевиден отголосок предвоенного лозунга о том, что советские и германские рабочие не будут стрелять друг в друга, но договорятся на почве общих исторических интересов. Девиз раскинулся настолько широко, что накрыл даже столь неангажированную картину, как *Украина* Барнета. Купчик выталкивает под пули сапожника. И наоборот — лишившись собственного сына, русский отец усыновляет пленного немчуру по принципу классового, ремесленного родства.

Теперь проведите мысленную прямую на много лет вперед и вспомните финал *Кавказского пленника* Сергея Бодрова — картины, чья верность или неверность правде чеченской войны официально не подтверждена, но и не опровергнута. Аксакал передергивает затвор и ведет в расход русского мальчишку. Но мы, зрители, уже точно знаем — старик не выстрелит, не возьмет кровь за кровь, потому что за него так решили авторы. И непонятно, чего здесь больше — внутреннего драматургического просчета или инерции нашего собственного, внешнего восприятия, воспитанного на том, что чужую жизнь нельзя отобрать без разрешения свыше.

В прежние времена доктрина не баловала излишними подробностями. Опустились ружейные стволы, замирали в полете штыки и сабли — в последний момент идеология окликала свою паству, грозила пальцем и напоминала, что противника можно истреблять в ходе стратегической операции, но нельзя в поединке (наверное, каждый советский человек испытал потрясение, прочтя главу из «Василия Теркина», где с неожиданной жестокостью написана именно дуэль. Два мужика, размазывая кровь и сопли, бьются по колено в снегу. Наш побеждает некрасиво и неспортивно — шмякнув фрица незаряженной гранатой).

Сделайте нам красиво

Насилие в нашем сознании и на нашем экране всегда воспринималось серьезно. Когда на заре перестройки из подвалов поднялись питерские некрореалисты, их упрекали не столько за показ массовых побоищ и суицидов, сколько за откровенный, подчеркнутый идиотизм авторского дискурса. Характерно, что в то же время по экранам победоносно шествовали климовские *Иди и смотри*, где макабрическая эстетика облагораживалась цветом, ракурсом и красиво-тревожной музыкой. Там было красиво — значит можно. Тут некрасиво — значит нельзя. Зрителей некрокинематографа всерьез раздражало, что им показывают «плохо сделанное» кино — на просроченной пленке, неряшливое, с едва различимой картинкой. Как будто, стань картинка лучше, самозарезывание оказалось бы более уместным. В этом смысле заслуга Юфита и сотоварищей в том и заключается, что они компенсировали народу отсутствие «слэпстика», идиотской комедии положений, где все падают, кувыркаются и разбивают носы. Ранняя комическая потому и называется ранней, что присуща детству культуры, ее младенческому возрасту, когда очень жестокое и очень смешное еще неразличимы, слиты. У нас, как водится, идеологическая свобода настала без учета уже сложившихся культурных табу — некрокино всерьез раздражало не только «гомо советикус», но и вполне продвинутую аудиторию. Дети, впрочем, смотрели его с неизменным весельем.

Надо учесть, что в оригинале идеология предполагала два равновероятных подхода к проблеме. Там, где забирали «наших», все было всерьез. Когда доставалось «ихним» (врагам, классово чуждым и социально далеким) — допускалась толика эксцентрики и комизма.

Это есть уже в *Стачке* Эйзенштейна. Оскорбленный рабочий накладывает на себя руки с пафосом, трагично. Его смерть отзывалась в деталях (отброшенная табуретка, упавший с ноги башмак) и в реакции, лицах окружающих (судя по архивам, Эйзенштейн задумывал сцену еще круче. В черновых набросках сценария есть вариант перерезания тела пополам электрическим проводом и падение в кипящий металл, отчего жертва превращалась в некое подобие железного андроида

из *Метрополиса*). При этом эпизод расправы над контролерами венчался откровенно комичным аттракционом — лягушка каталась в форменной фуражке, будто в лодочке.

Слышите, не стреляйте!

Мораль очевидна. Художественные средства употребляются на то, чтобы поднять, усилить скорбь по «нашему» и наоборот — на снижение жалости к «ихнему». Позднее в *Броненосце...* убийства офицеров будут даны на общем плане и в почти акробатических ракурсах, в то время как смерть Вакуленчука разбита и растянута на несколько планов: простреленный затылок, кровь на руке, падение, статика.

Проще всего считать, что Эйзенштейн, для которого жестокость была одним из важнейших средств зрительной атаки, выпустил джинна из бутылки и обосновал идеологию насилия. Надо было увидеть *Броненосец...* с оригинальной фонограммой Курта Майзеля, чтобы понять, насколько это не так. Хрестоматийную сцену одесской лестницы композитор озвучил победной, торжественной музыкой. Звуковая подсказка все расставила по местам. Стало ясно, что у Эйзенштейна, в сущности, нет деления на «хороших» и «плохих», «наших» и «не наших», что и царские сатрапы, и горожане — это статисты в диалектическом верчении мира, где избиение одних другими есть всего лишь один из законов, так же неизбежных, как и рождение, смерть или встреча мужского и женского.

Ясно, почему вопреки исторической достоверности и попросту доводам здравого смысла Эйзенштейн закрыл брезентом обреченных на смерть матросов «Потемкина». На русском флоте так никогда не расстреливали, но в пластической антитезе кадра копошащаяся бесформенная масса ассоциировалась с женским, а ровный ряд винтовок экзекуторской команды — со структурно-мужским (теперь вспомните, что в момент классового прозрения винтовки палачей опускаются). Нечто похожее есть и в сцене одесской лестницы, и в эпизоде штурма «свиньи» из *Александра Невского* — ряды русских дружинников волнами набегают на сплоченное каре тевтонов и, оставив на снегу чернеющие тела, откатываются обратно.

Смерть золотого века

Развернувшись в полную силу, империя презрела достижения героического периода. Эксцентричное насилие исчезло даже по отношению к врагам — в фильмах 30-х годов они ровными рядами ложились под метким огнем наших пулеметчиков, не обременяя зрение излишними физиологическими подробностями.

Впрочем, как совершенно верно написал Ноэль Берч в своей книжке «Theory of Film Practice», «цензура (внешняя и внутренняя), заботясь о комфорте зрения, следит за содержанием, но не за формой кинообраза». В этом смысле насилие на советском экране шифровалось весьма прихотливо.

Вспомним только один пример. В пырьевском *Партийном билете* харизматический красавец-кулак Абрикосов охмуряет пергидрольную партийку в исполнении Ады Войчик. Понятно, что потомственная пролетарка и фанатеющая большевичка теряет бдительность не просто так. Тема телесной власти врага над слабым женским телом не впрямую, но выраженно проходит через всю картину. И партийную книжицу разомлевшая Анна выпускает из рук в том числе и потому, что встречается с мужем-оборотнем не только на собраниях. Однако когда в миг разоблачения Павел решается в очередной раз испытать на жене силу своего маскулинного гипноза, он получает вертухайский окрик и револьвер в лицо. Предфинальная сцена *Партийного билета* вполне годится в качестве эпиграфа к концепции насилия сталинской эры. Роскошный мужик, вертясь ужом, ползает в ногах у женщины, чья бледная немочь укреплена самой передовой в мире идеологией. Реванш за физическую пассивность рифмуется с сублимацией жертвы. Эйзенштейн показывал конфликт мужского и женского как правило диалектики. Золотой век советского кино разрешил женщинам целиться в мужчин из огнестрельного оружия и доносить на них в соответствующие органы. Насилие перестало быть индивидуальным эксцессом или хотя бы издержкой борьбы за ощутимый результат. Дух окончательно возоблада над телом.

Если дорог тебе твой дом

«Действительность стала много страшнее любого, даже лишённого вкуса воображения. Книжки и фильмы о нашей правде, о нашем народе должны трещать от ужаса, страданий, гнева и неслыханной силы человеческого духа», — эту дневниковую запись Довженко сделал в 1942 году.

Военный соцзаказ во многом пересмотрел нормативы «большого стиля», сложившегося в 30-е годы. Война, хоть и объявленная Великой и Отечественной, принесла настоящую смерть и потребовала реальную, а не идеальную цену. Собственно, губительный для сталинской эстетики «поворот к человеку» впервые случился именно тогда, а не в эпоху хрущевской оттепели. Во время войны ожили табуированные прежде жанры. Мелодрама *Жди меня* и авантюрно-приключенческий *Секретарь райкома* взывали уже к индивидуальному сознанию. В *Двух бойцах* советский шансонье Марк Бернес напевал не официальную «Священную войну», а душераздирающую «Тёмную ночь» и полублатные «Шаланды, полные кефали...»

Искусство военных лет отличало повышенное внимание к насилию. Это было поразительно жестокое искусство. «Если немца убил твой брат, значит брат, а не ты солдат!» — восклицал Константин Симонов еще до того, как вся страна заучивала наизусть его «желтые дожди». Цивилизованный мир содрогнулся, увидя, как босиком по снегу ведут на казнь Олену Костюк в *Радуге* Марка Донского. Центральные газеты публиковали крупный план вынутой из петли Зои Космодемьянской.

Людоедский *Пир в Жирмунке* почти инструктивно показывал, как вести себя на оккупированной территории. Взывая к личности, время опиралось уже не на идеологию, а на индивидуальную ненависть, на личный счет.

Иди и не смотри

Со временем индивидуальное насилие или индивидуальный подход в показе насилия превратились едва ли не в признак скрытого диссидентства. Корчи раненого Миронова в германовском *...Лапшине* и следующий затем выстрел по поднявшему руки бандюгану воспринимались как вызов — один герой физически страдал от удара ножом, а второй, наплевав на инструкции, идеологию, мораль и уголовный кодекс, за него мстил.

Однако не выстрелил белорусский пацан из климовских *Иди и смотри* — одного из последних военных фильмов, показывающих, помимо прочего, куда и как повернулась бы тема, не будь она оттеснена социальными катаклизмами середины 80-х. Безусловно, авторская картина, добрая половина которой снята субъективной камерой, благословившись библейской цитатой, вталкивает героев в круги смертельного ада. Горят дома, корчатся изуродованные люди, падает прошитая трассирующей очередью буренка, последняя икота сотрясает тела умирающих... На каком-то последнем, конвульсивном витке идеология сумела переползти болевой порог, который прежде ограждал территорию фрондерского авторства. И все затем, чтобы в финале поседевший от ужаса малец отказал себе в святом праве пальнуть по бесноватому фюреру, прикинувшемуся младенцем Шикльгрубера.

По прозвищу «зверь»

Ясно, что насилие на постперестроечном экране носило выраженный рефлексивный характер. Об этом даже скучно писать. Вероятно, нигде в мировом кино так смачно, глупо и бестолково не мучили людей, как в постсоветских фильмах. За образец, конечно, принимался Голливуд, но там насилие всегда носило характер выверенного силового аттракциона, а не кровавой каши, где бандиты особенно куражились, а герои особенно брутальны. Нечто похожее случилось и в жизни. Человеческая жизнь обесценилась — в любой газете сегодня можно прочесть, как за полторы сотни и дармовую выпивку пенсионерка наняла бомжа убить мужа. С одной стороны, это чудовищно. С другой — совершенно нормально. То, что никогда не принадлежало никому, не имеет настоящей цены. Здесь, впрочем, следует вспомнить, что война как таковая ушла из нашего кино в своем назывном, непосредственном качестве. Будучи неотъемлемой частью мифологии убитого строя, она перестала быть полем общественной сублимации. В постперестроечном кинематографе едва ли насчитается десяток фильмов, где стреляют по приказу, скопом переживают смерть товарища и идут «сквозь горящий Смоленск» на «горящий Рейхстаг».

Самая прямая отсылка к этому состоянию коллективной души есть разве что в очень жестокой картине Андрея Малюкова *Я — русский солдат*, снятой в 1995 году по повести Бориса Васильева «В списках не значился». Коррекция временем, впрочем, видна при простой постановке фильма в ряд других экранизаций прозы советских классиков. И *Восхождение* Ларисы Шепитько, и *А зори здесь тихие* Станислава Ростоцкого вспоминали о коллективном происхождении народной драмы. Христоподобный Сотников или апостол-старшина со своей девичьей паствой бились с захватчиками от имени всех за всеобщее счастье. лейтенант Плужников, упорно выживающий среди руин Брестской крепости, скорее похож на Тарзана, сменившего шкуры на обгоревшее хэбэ и кремневый тесак — на добытый в бою «шмайссер». Его война тем более бесполезна, что большая битва ушла далеко вперед, собрала новые жертвы, новые поражения и победы. Подранок-летеха побеждает не силой общей веры, а мощью личного беспредела. Сколь далеко ни увела бы нас ассоциация, но так и тянет сравнить развалины сталинского форпоста с ошметками американского городка, оставшимися на пути несправедливо обиженного десантника Рэмбо.

Между землей и небом — война

Речь, вероятно, должна идти о смене мифологического контура, о перемене мест слагаемых внутри по-прежнему значимой суммы. Это так и не так. Еще в первые годы перестройки Борис Гребенщиков спел о том, что «по последним данным разведки мы воюем сами с собой». «Война дело молодых — лекарство против морщин», — откликнулся Виктор Цой. Оба утверждения по-своему справедливы. Юрий Шевчук надрывно оповещал со сцены «предчувствие гражданской войны», однако когда эта война разразилась в полную силу, сам отправился с концертами в Чечню.

Данные разведки оказались верны, но несколько преждевременны. Речь не о тех многочисленных «русских Рэмбо», которые, отгуляв законный дембель, схватывались и еще будут схватываться с рэкетом, мафией и прочими «пузырями земли». В одной из лучших антимилитаристских картин столетия — *Великой иллюзии* — Жан Ренуар объяснил, что на батальном полотне участники разделены не вертикально, но по горизонтали. Наши войны снова выставили восходящие границы. Герой *Афганского излома*, например, вдоволь испив вражеской кровушки, вдруг ни с того ни с сего ощущал тяжесть «слезинки младенца» и добровольно поворачивался спиной к неминуемой пуле. И наоборот, русский пацанчик из *Кавказского пленника* не получал эту пулю от горского аксакала. Напомню, что в финале *Великой иллюзии* похожий выстрел не звучит, потому что беглецы формально уже по ту сторону границы с нейтральной Швейцарией. Социальный рубеж оказывается надежным аналогом людской этики — зачем убивать, когда жертва находится под юрисдикцией другого государства и другого закона? Наши пули, как и прежде, летят от сердца к сердцу. И — от земли к небесам.

Спасшиеся от свинца все равно штурмуют готические бастионы, между которыми если нет пролитой крови, есть кровное родство, уклад, традиция, нечто имперсональное и непреодолимое. В *Мусульманине* Владимира Хотиненко бывший военнопленный сталкивается с тупой вендеттой внутри собственной семьи — ему и в самом деле было бы лучше сдохнуть, чем обратиться в иную веру. В *Брате* Алексея Балабанова голос непролитой братской крови звучит громче выстрелов наемных убийц, предательства и вероломства. Поразительно, но ставший киллером писаришка может по праву претендовать на первооткрытие нового героизма в нашем кино. Преодолев горизонтальные условности, вооружившись обрезом и пачкой добытых чужой смертью баксов, он стоит по ту сторону любой этики — социальной, гражданской, даже профессиональной. Он пощадил брата-предателя. Стало быть, остановился у той черты, которая поднимается над земными законами и уходит куда-то выше.

Куда выше? В праздничные весенние дни, когда вся страна трясет стариной между 1 мая и Днем Победы, ОРТ запустило премьерный показ *Трагедии века* — нового суперколосса Юрия Озерова, трактующего минувшую войну в масштабах карты Генерального штаба. Значит ли это, что нас обманывают и вместо настоящего отражения опять подсовывают липового двойника? Видимо, нет. Потому что, глядя в зеркало, человеку обмануться легко. Но в амальгаме войны, смерти и насилия кинематограф все еще видит правду.

НЕ СТРЕЛЯЙТЕ В НОВОБРАЧНЫХ

В минувшие месяцы телевидение показало немало образцов классического «черного фильма». Теперь настала очередь его авторской аранжировки. На этой неделе ОРТ дважды извлечет из киноархива жанровые упражнения Франсуа Трюффо. В понедельник смотрите *Стреляйте в пианиста*, а в субботу — *Новобрачная была в черном*.

Франсуа Трюффо был одним из тех, кому принадлежит честь реабилитации популярного киножанра и его творцов. Еще будучи кинокритиком, он отыскивал индивидуальные черты в фильмах Альфреда Хичкока и Говарда Хукса, Сэмюэля Фуллера и Дугласа Серка — всех тех, за кем закрепилась репутация крепких профи, но кого никогда и никто не воспринимал в качестве кинохудожников.

В результате многочасовых бесед с Хичкоком Трюффо опубликовал знаменитую книгу. Сейчас уже понятно, что, составляя этот, по существу, учебник режиссуры, он заодно учился сам. И позднее, став режиссером, называл Хичкока своим главным наставником. В том числе и в той области, где хитроумный сюжет, интрига и саспенс тесно сплетаются с личным высказыванием автора.

Стреляйте в пианиста (1960) — второй фильм Трюффо. В криминальной истории известного музыканта (Шарль Азнавур), после самоубийства любовницы скрывшегося под личиной кабацкого тапера, явно прослеживается генеральный хичкоковский мотив «не тот человек».

Но если для ироничного мистика Хичкока тема «без вины виноватого» была частью непостижимой игры Провидения, Трюффо предпочел более внятные моральные критерии. Герой несет тяжесть собственных поступков, судьба настигает его и в финале делает невольной причиной еще одной смерти — хотя Трюффо и назвал *Стреляйте в пианиста* «уважительной стилизацией под второсортное американское кино», по его же словам, фильм вышел слишком многосложным для наивной эстетики «би-продукции».

Новобрачная была в черном (1968) появилась восемь лет спустя и стала еще одним подношением Хичкоку.

И не только потому, что в основу сюжета лег роман Уильяма Айриша, чей рассказ «Окно во двор» с блеском экранизировал сам маэстро. Психотриллер о невесте-мстительнице, безжалостно и изобретательно истребляющей убийц своего жениха, воскресил фирменный типаж Хичкока — образ роковой женщины,

Франсуа Трюффо и Альфред Хичкок. Фот. Филипп Халсман. 1962



властвующей над слабыми мужчинами. Хичкок, правда, настаивал, что современная вамп обязательно должна быть ледяной блондинкой, но Трюффо с ним упорно не соглашался.

Потому, пригласив на роль Жюли Колер Жанну Моро, он снабдил ее короткой прической и повышенным инфернальным обаянием. Да еще несколько раз показал полуобнаженной. Это оказалось ошибкой — такой ангел смерти зрителю быстро прискучил.

Трюффо учел недостаток. Уже в следующем фильме *Сирена с «Миссисипи»* он снял эталонную «блонди» Катрин Денев. Ту самую, с которой, если верить легенде, на склоне лет мечтал поработать и Хичкок.

«Ъ». 1997. 1 августа. Статья опубликована под названием «ОРТ извлечет из архива Франсуа Трюффо».

ТАРАНТИНО В ЕВРОПЕ: ВОЙТИ ПРОСТО, ВЫЙТИ НЕВОЗМОЖНО

Летняя киноафиша пополнилась двумя новыми названиями. Из конкурсной программы XX Московского фестиваля в фонды ОРТ перекочевали немецкие *Достучаться до небес*, а на видеоприлавках появилась лицензионная английская *Братва*. Несмотря на жанровые различия и поправки на региональный колорит, оба фильма свидетельствуют о том, что «тарантиномания», уже собравшая обильный урожай в Америке, успешно приживается и в Европе.

Очевидцы утверждают, что визит самого Тарантино в Лондон больше всего напоминал ранние концерты «битлов» — перекрытые улицы, конная полиция, перевернутые автомобили и виновник торжества, пробирающийся на сцену через служебный вход. Справедливости ради заметим, что создателя *Бульварного чтива* в Старом Свете признали и наградили раньше, чем в Новом. Дома его поначалу пытались посадить на короткий поводок культового автора, а когда стало ясно, что он вот-вот сорвется, поощрили сценарным «Оскаром», который в руках обладателя каннской «Золотой ветви» выглядел скорее утешительным призом.

Тем не менее, определенная логика в этом присутствовала. На первом и самом понятном уровне Тарантино подкупал ловким сюжетом и навороченным диалогом, чем в американском кино никого особенно не удивишь. То, что его *Бешеные псы* и особенно ...*Чтиво* преобразовали так называемую «формулу», то есть пропорции и соподчиненность мифологических величин внутри жанрового канона, было виднее из Европы с ее повышенным чутьем на всякие художественные реформы. Наконец, третья, и самая трудноуловимая, черта «эффекта Тарантино» в полном объеме проявилась лишь когда за дело взялись его многочисленные эпигоны.

Условно говоря, эта черта заключается в новой амплитуде эксцентрики. То есть, смещения от привычного центра. На уровне морали — конфликт плохого с худшим. На уровне повествования — нелинейное движение времени, когда события и герои движутся, будто повинуюсь правилам ускоренной видеоперемотки. На уровне характера — свирепая клоунада, в которой раскавычивается фраза «гангстер — тоже человек» и бандюганы на поверку оказываются обаятельными неврастениками. И наконец, на уровне авторского взгляда — многослойная ирония, сводящаяся в конце концов к тому, что прав не тот, кто прав, а тот, кто выжил.

Последнее лучше всего видно в английской *Братве* — именно так наши видеопрокатчики перевели оригинальное название *Hard Men*. «Крутые мужики» было бы точнее, но на уровне новейшего русского словаря, отразившего криминалитет как неотъемлемую часть повседневности, жаргонная «братва», конечно, лучше.



И если мы давно и по необходимости иронично принимаем реальность как бесконечную бандитскую разборку, то режиссер фильма, франко-английский дебютант Дж. К. Амалу, в лучших традициях Тарантино показал уголовный андеграунд как комедию бытовых положений, где перебрасываются не кремовыми тортами, а пулями и вместо разбитых носов фигурируют простреленные головы.

«Войти просто, выйти невозможно», — предупреждает надпись на обложке видеокассеты. Блатная максима, однако, проиллюстрирована в фильме вполне цивилизованно. Киллер узнает о рождении сына и решает выйти из дела. Пахан приказывает двум его компаньонам убить отступника и в качестве доказательства принести отрезанную руку. Всю ночь бывшие поделщики справляют мальчишник, напиваются и идут по девочкам, оставляя после себя пару-тройку случайных трупов. Наутро они выясняют отношения. В результате друзья-палачи гибнут, а будущий отец, зажимая кровоточащую культю, успевает грохнуть шефа и смыться с весьма кстати подвернувшимся общаком.

В традиционной комедии зрители смеялись, когда герой поскальзывался на банановой кожуре и растягивался на тротуаре. Если при этом он сбивал с ног какого-нибудь прохожего, зал хохотал еще пуще. После Тарантино зрители смеются, когда герой, споткнувшись, выстреливает по окружающим обойму. Лучше две. В *Братве* так и происходит, однако от слишком похожей копии картину спасает выраженное, хотя и несколько школярское, чувство черного юмора.

Именно этого чувства не хватило режиссеру немецкого фильма *Достучаться до небес* Томасу Яну. Завязка у него лихая — в больничной палате встречаются два пациента. Один с прогрессирующей опухолью мозга, другой — с костным раком. Выяснив, что тихоня-Руди никогда в жизни не видел моря, Мартин (за эту

роль соавтор сценария и сопродюсер Тиль Швайгер получил приз XX Московского фестиваля) решает напоследок устроить приятелю прогулку. По иронии судьбы угнанный ими автомобиль принадлежит курьерам мафии. За приятелями начинается охота, но все кончается благополучно, за исключением того, что, добравшись до моря, Мартин умирает...

По существу, драматургический ход в обоих фильмах похож. Забавные и опасные приключения случаются с героями, обреченными смерти. Разница только в том, что английский «пацан» приговорен бандитским судом, а немецкие беглецы — медицинским диагнозом (над тарантиновским Винсентом Вегой мы тоже потешались уже после того, как он схлопотал пулю, зачитавшись в уборной). Понятно, что смеховые акценты в столкновении «мертвого сейчас» и «мертвого потом» сильно расширяются. Если герой все равно погибнет, какая разница — сколько народу он прихватит с собой. Но в том-то и дело, что смерть в Европе и смерть в Америке — суть разные смерти. И униформа тарантиновских «псов» — солнцезащитные очки, узкие галстуки и черные костюмы в любую погоду — скорее условный код, нежели экзистенциальная индульгенция.

Дело, конечно, не в формальном сходстве (за футляром от контрабаса гонялись не только у Роберта Родригеса, но и у Чехова). Но призрак Тарантино тоже бродит по Европе не вдруг. В Англии его приход подготовлен традицией национального абсурда. В Германии, как уже справедливо заметила на страницах «Ъ» Виктория Белопольская, новая эксцентрика избавляет от наследия «мистического реализма» кинематографа 70–80-х. Расцветший черным цветком «новый русский юмор» тоже во многом «подтарантинен» — рассказывая анекдоты про «бантиков», мы подспудно знаем, что «бантиков» периодически убивают. И все-таки фокус Тарантино куда изощреннее, чем простая ревизия жанра, пересмотр формулы или изобретение новых героев. Культура в нем перегнала реальность, а потом вернулась обратно. Войти в нее просто. А выйти, как выясняется, почти невозможно.

«Ъ». 1997. 7 августа. Статья опубликована под названием «Квентин Тарантино: войти просто, выйти невозможно».

ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ЗНАЛ СЛИШКОМ МНОГО

В будущую среду Альфреду Хичкоку исполнилось бы 98 лет. О некруглой дате покойного классика вспомнило только ТВ-6, включившее в свой репертуар *39 ступеней* (1935) — один из последних английских фильмов режиссера и одно из первых его упражнений в шпионском жанре.

Судьба Хичкока на нашем телеэкране сложилась не слишком удачно. За последние несколько лет почти каждый уважающий себя канал показал хотя бы одну его ленту, однако в такое время, когда у телевизоров сидят либо пенсионеры, либо совсем уж всеядные киноманы.

В будущий четверг *39 ступеней* тоже пойдут с утра пораньше. И это в очередной раз доказывает, что Альфред Хичкок, оказавший огромное влияние на кинематограф 50–60-х годов и в то время нами не виденный, к сегодняшнему зрителю все-таки опоздал. И не потому, что устарел персонально, а потому что киноязык, которым он излагал свои притчи, изящно замаскированные под популярные жанры, навсегда отошел в область культурных преданий.

Авторские смыслы Хичкок доверял не тому, что показывал и рассказывал, а тому, как это делал. Его многочисленные фокусы и обманки не видны поверхностному взгляду, который может до самого конца скользить по внешней жанровой истории. Хичкок всегда снимал сюжетно и всегда в границах оговоренного жанра, однако исследователи до сих пор находят в его сюжетах вопиющие несообразности, а в жанровых формулах — ироничные поправки и допущения.

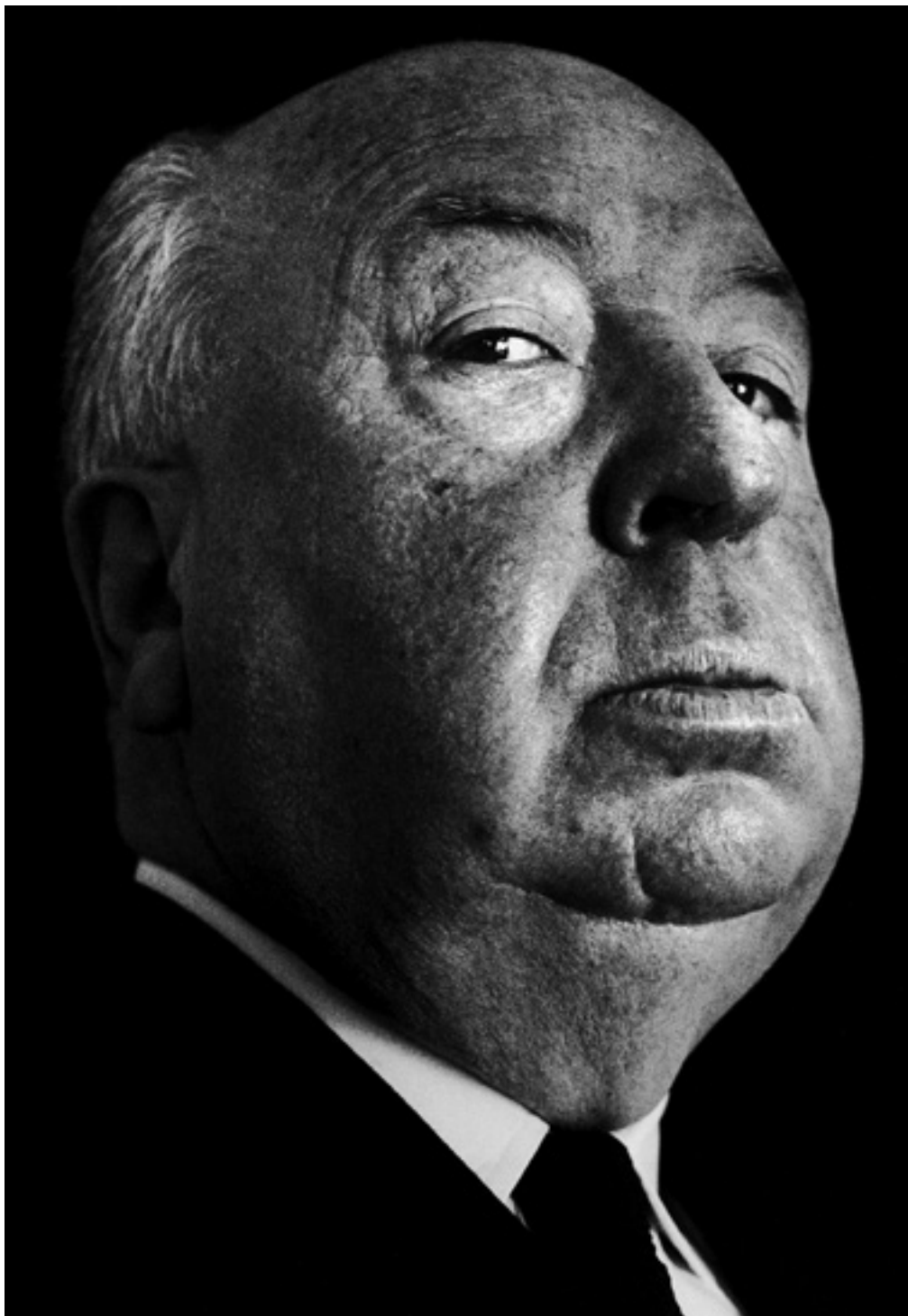
39 ступеней демонстрируют это вполне наглядно. Детективный роман Джона Бакена привлек режиссера прежде всего мотивом тайного шпионского заговора. Однако уже с самых первых эпизодов классическая схема подверглась переделке. Молодой канадец (Роберт Донат) пускается на поиски диверсантов лишь потому, что сам попадает под подозрение в шпионских занятиях. Излюбленный хичкоковский перевертыш «не тот человек» превращает детектив в шутку Провидения. Герой действует не по воле обстоятельств, а по прихотливой логике судьбы, где комедия и триллер не разделены эстетическим барьером, а путешествуют рука об руку. Совсем как незадачливый контрразведчик, прикованный к эксцентричной блондинке (Мадлен Кэррол), случайно встреченной по дороге.

Судьба испытывает героя. Но она же его и спасает. Роковая пуля застревает в Библии, спрятанной в кармане пальто — это можно принимать как трюк, но



можно и всерьез. Равно как и сюжетную развязку — тайной информацией шпионы обмениваются через уникальную память мюзик-холльного артиста мистера Мемори (задолго до *Джонни-мнемоника* Хичкок придумал этот ход как ключ к основному действию). Мемори становится жертвой собственного профессионализма. В ответ на прямо поставленный вопрос он публично выкладывает все, что знает о заговоре. Свой предыдущий фильм Хичкок назвал *Человек, который знал слишком много*. С течением времени этот титул стал относиться и к нему самому.

«Ъ». 1997. 13 августа. Статья опубликована под названием «День рождения Хичкока отметит только ТВ-6».



СТАРЫЕ И НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ НЕУЛОВИМЫХ...

В конце следующей недели ТВ-6 покажет трилогию о «неуловимых». Формальный повод для этого есть — тридцать лет назад, в начале весенне-летнего киносеzona 1967 года, первые *...Мстители* вышли на советский экран. Повода, впрочем, могло бы и не быть — культовое кино можно смотреть в любое время и с любого места.

Говоря о *Неуловимых...* как о «кино нашего детства», можно безбоязненно делать ударение на «нашего». За 30 лет сменилось не одно поколение, однако, начиная с 1967 года, каждый молодой мужчина в возрасте от 7 до 13 лет, чьи глаза жаждали зрелища, а душа — подвига, ходил смотреть на приключения брата и сестры Щусь и примкнувших к ним Яшки-цыгана и Валерки-гимназиста. История выучена наизусть, текст разошелся на поговорки, а прокату нон-стоп не помешали даже забугорные отъезды Бориса Сичкина и Савелия Крамарова. Потому что, как, в самом деле, можно вычеркнуть Бубу Касторского или фразу о том, как «вдоль дороги мертвые с косами стоять... И тишина...»

Как и многие неформальные советские кинохиты, истерн Эдмонда Кеосаян контрабандой протаскивал полузапретные стандарты поп-культуры. Маскировка «низкого» жанра историко-героической темой в счет не идет — такое и было, и будет еще не раз. Гораздо интереснее, что *Неуловимые...* умудрились соединить сразу две абсолютно голливудские технологии. «Сиквел» или фильм с сюжетным продолжением. И «римейк» или повторная экранизация уже бывшего некогда фильма.

Если «сиквелы» на нашем экране время от времени встречались (например, шпионские страсти графа-резидента Тульева или разведчика Крамера-Крылова), то «римейков» на нем просто не было (единственное исключение — рязановский *Жестокий романс*, поставленный больше по фильму Протазанова, чем по пьесе Островского, — выйдет гораздо позже). По внешности Кеосаян и сценарист Сергей Ермолинский всего лишь повторно экранизировали повесть Павла Бляхина «Красные дьяволята», но по существу они ориентировались не столько на полузабытую книгу, сколько на фантастический успех одноименного фильма Ивана Перестиани.

Почему идеология 60-х допустила переписку именно этого культурного текста? *Красные дьяволята* вышли на экран в 1923 году и, будучи откровенным полужабугоном ковбойского кино, оказались официально одобрены за идейную зрелость. Спустя несколько лет две серии урезали до одной, а во время войны немую

Неуловимые мстители. Реж. Эдмонд Кеосаян. 1966



ленту озвучили. У оригинальной киноверсии тоже были продолжения — в течение 1926 года Перестиани накрутил с теми же героями целых четыре боевика, но прежнего успеха не добился.

В обновленном названии революционный цвет сменился на характеристику интриги, а атеистические «дьяволята» стали классическими «мстителями». Из отряда бедняцких детей выбыл черный парень (в 1923 году его сыграл циркач Кадор Бен-Салим), зато прибыли цыган и интеллигент. Эксцентриада уступила место жанровой формуле — *Красные дьяволята* снимались во времена зрелого Чаплина, а *Неуловимые мстители* — по следам *Великолепной семерки*. Над теми и другими возобладал закон «сиквела» — каждая очередная серия оказывалась слабее предыдущих. ...*Дьяволята* кончились *Преступлением княжны Ширванской*, а *Неуловимые...* — беспределом на Эйфелевой башне. Что лишний раз доказывает — у популярного жанра свои причуды. Под какую бы идеологию он ни маскировался.

ЭРИК РОМЕР — ПОСЛЕДНИЙ МОРАЛИСТ

В Москве началась ретроспектива Эрика Ромера. Семидесятишестилетний режиссер никогда не стремился к публичности, наградам и регалиям. Редактор любого киножурнала знает, как трудно отыскать его фотографию — Ромер не любит позировать ни буквально, ни фигурально.

Вместе с тем, со временем режиссеру достались титулы, иных претендентов на которые просто больше не находится. Например, «родоначальник французской новой волны». После смерти Трюффо, после того, как Шаброль окончательно сдался коммерческому кино, а Годар не менее радикально ушел в саморефлексию, пожалуй, только Ромер и Жак Риветт продолжают традицию, некогда заставившую молодых критиков «Cahiers du cinéma» самим встать за съемочную камеру. Общий учитель «волны» Андре Базен называл это «политикой авторства» — особым взглядом на реальность, где мораль и искусство сопровождают друг друга, как зеркальные отражения.

В отличие от коллег по «волне» Ромер никогда не увлекался формальным поиском. Его первые коротышки, сделанные без малого сорок лет назад, почти не отличаются от последних работ. Менялись метраж, съемочная техника, качество пленки или состав исполнителей, но главное осталось прежним. Эрик Ромер снимает бытописательские притчи, избегая выводов и иронично оформляя акценты цветовыми или пластическими решениями.

По фильмам Ромера вполне можно изучать материальную культуру французского среднего класса за четыре десятка лет — привычки, жаргон, манеру одежды, стиль интерьеров и отношений. «Он описывает моду, вместо того, чтобы быть модным», — точно заметил один из критиков. Это, правда, потому что взгляд режиссера, уходящий в религиозные традиции и в наследие французских просветителей, выбирает жизнь заурядных людей как материал и мещанскую драму как жанр.

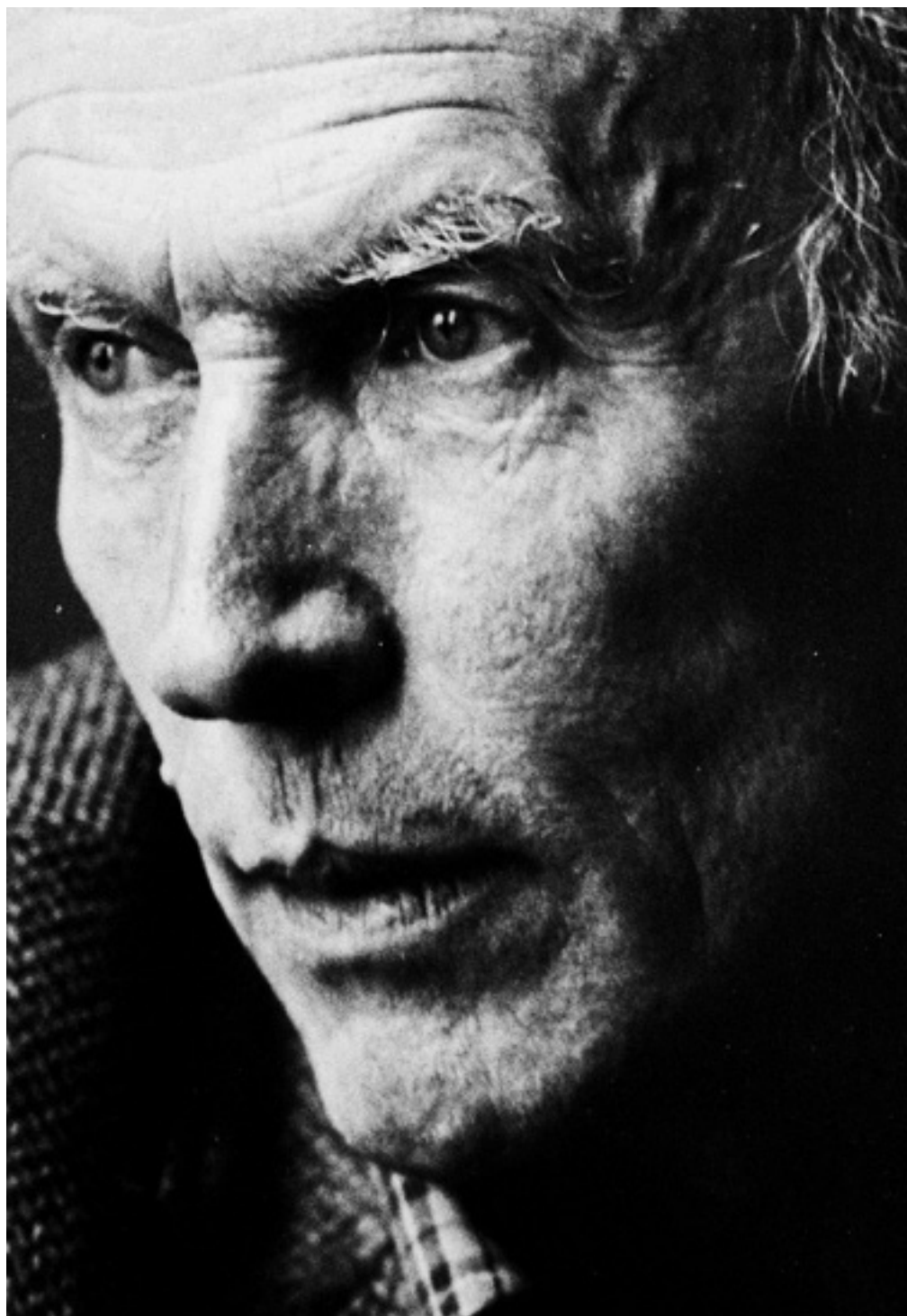
В своем режиссерском дебюте *Под знаком Льва* (1959) он показал злоключения американца в Париже. Богемный янки отбивается от друзей, бомжует, слоняется по городу, не зная, что его ожидает крупное наследство — так с самого начала Ромер провел авторскую грань между случайностью и провидением. В эпизоде из авторского альманаха *Париж глазами...* (1965) буржуа кажется, что в уличной перепалке он убил человека. Жертва жива, но жизнь мнимого убийцы разом обретает дополнительное измерение.

Первые полдюжины фильмов, объединенные в цикл «Шесть нравоучительных повестей», Ромер сделал по мотивам литературного наследия Ж. Ф. Мармонтеля,

перенеся действие из XVIII века в современность. Затем последовала серия «Комедий и пословиц» — сборник экранных басен, так или иначе трактующих мотив соблазна. «Кто слишком много говорит, у того слова расходятся с делом», — максима Кретьена де Труа открывала *Полину на пляже* (1983), историю летних каникул скучающей парижанки и ее пятнадцатилетней кузины. «У кого две жены — теряют душу. У кого два дома — разум», — эта шампаньская поговорка вынесена в эпиграф *Ночей полнолуния* (1984), повествующих о том, как экзальтированная Луиза лишилась сразу двух бойфрендов. «Кто не воспарял духом, тот не построит замок в Испании», — поучало *Удачное замужество* (1981), мягко опровергающее волевой подход к жизни.

Заповеди у Ромера всегда обыденны. Искушения преследуют персонажей в элементарных житейских ситуациях: куда поехать в отпуск, с кем отправиться на вечеринку или затеять необязывающий курортный флирт. История, как правило, кончается с возвращением домой, на работу или учебу. Выводов тоже нет. Да они и не нужны, коль скоро речь идет о вечных истинах, увиденных последним моралистом в каждой минуте текущей и изменяющейся реальности.

Эрик Ромер. Фот. Даниэль Будинс. 1980



ЖЕСТКОЕ ВРЕМЯ. ПРОИЗВОДСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

В сложившейся сегодня культурной ситуации прежние формы кинематографического производства утратили актуальность. Традиционное пленочное кино, предназначенное к показу в кинотеатрах, переживает финансовый и технологический кризис, место кинопроката замещено видеорынком. Серьезные проблемы возникли и в собственно творческой сфере — развал привычных структур обернулся дефицитом идей и утратой чувства экранной реальности.

Выходом из этой ситуации представляется качественно новый подход к фильмопроизводству.

В первую очередь речь идет о новых аудиовизуальных носителях. Картина, снятая на 16-миллиметровую пленку, тиражируется на видеокассетах, что, с одной стороны, значительно удешевляет производственный процесс, а с другой — открывает фильму реальный путь к зрителям, которые давно уже предпочитают домашний экран традиционному прокату. Технология позволит при необходимости и печатать качественной 35-миллиметровой кинокопии, отвечающей всем стандартам. Следовательно, во-первых, оптимизируется производственный цикл. Во-вторых, производство становится более оперативным, что безусловно скажется и на возможности непосредственного контакта с аудиторией. Наконец, в-третьих, фильмы включаются в систему актуального проката. Организованное таким образом производство обещает и значительные творческие перспективы. Оно способно оперативно откликаться на социокультурные запросы и не бояться коммерческого риска. Технические параметры напрямую связаны с возможностью экспериментировать с новыми героями и сюжетами, которые уже существуют в реальности, но еще не стали объектами художественного описания.

В таких условиях главные требования предъявляются к сценарному материалу. На первом же этапе студия ставит задачей сформировать объемный драматургический пакет, куда войдут темы и сюжеты, еще не освоенные экраном. Молодежная и клубная среда, современные городские истории, лирико-приключенческие сюжеты, жанровые фильмы, опирающиеся на сегодняшний быт, стиль поведения и сленг, составят примерный сценарный диапазон. Мы хотим показать определенный срез действительности, который уже не поддается привычной эстетике, но еще не выработал собственные художественные критерии. Проще говоря, мы предполагаем взглянуть на жизнь не в формах нормативного жанра, персонажных амплуа, мифов и словаря, а исходя из классического признака любой «новой волны», которая возникает при встрече свободного от стереотипов авторского взгляда с непосредственной реальностью.

Важная проблема заключается и в адресности картин. Очевидно, что сегодня уже нет единого зрительского массива, сплоченного общей идеологией и системой эстетических критериев. В этом смысле представляется перспективным сделать первую ставку на продвинутые группы зрителей, в основном молодежи, задающей стилевой тон и обладающей авторитетом в своей среде. Ориентируясь на эту прослойку, студия предполагает запустить первый пакет фильмов (четыре-шесть неортодоксальных городских историй, написанных молодыми сценаристами и снятых молодыми режиссерами) и по возможности отследить резонанс методами оперативной социологии. Результаты помогут скорректировать содержание дальнейших пакетов и, при условии налаженной производственной базы, вывести их в тиражное производство.

«Сеанс». 1997. № 16. Производственно-творческий проект для студии «Жесткое время»
был написан Сергеем Добротворским в декабре 1996 года.

УКАЗАТЕЛИ

БИБЛИОГРАФИЯ

Сергей Добротворский

Книги

1. Кино на ощупь. Сб. статей: 1990–1997. — Сост. Л. Аркус. СПб., Сеанс, 2001. [2- изд., доп.: 2005.]
2. Источник невозможного. Сб. статей: 1988–1997. — Сост. Л. Аркус, И. Васильева. СПб., Сеанс, 2016.

Сборники

1. Рок-поэзия: текст и контекст. — Молодежь и культура. Л., ЛГИТМиК, 1990.
2. Миф кино и будущее культуры. — Горизонты культуры. Вып. 1. СПб., РИИИ, 1992, с. 92.
3. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма. — Современный экран. СПб., РИИИ, 1992, с. 139.
4. Ужас и страх в конце тысячелетия. Очерк экранной эволюции. — Бездна. СПб., АРС, 1992.
5. Город и Дом; Смерть после работы; «Он не следует законам, он их создает...» [Интервью с С. Юриздицким]; «Я снимаю паузу...» [Интервью с А. Буровым]. — Сокуров. СПб., Сеанс-Пресс, 1994, с. 281, 305, 319, 323.
6. Аудиовизуальный прогресс и пространственное восприятие. — Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 6. СПб., РИИИ, 1995, с. 85.
7. Ленинградское кино: эволюция авторской традиции. — Петербургское «Новое кино». СПб., РИИИ, 1996.

Журналы

1. Алиса Фрейндлих. — Советский фильм, 1985, № 2, с. 9.
2. Аплодисменты, аплодисменты. — Советский фильм, 1985, № 3, с. 8.
3. Рейс-222. — Советский фильм, 1986, № 2, с. 24.
4. Ольга Агеева. — Советский экран, 1986, № 4, с. 14.
5. Прорыв. — Советский фильм, 1986, № 7, с. 6.
6. В начале пути. — Советский фильм, 1986, № 10, с. 11.
7. Отец и сыновья. — Советский фильм, 1987, № 4, с. 10.
8. Золотая пластинка. — Советский фильм, 1987, № 6, с. 34.
9. Любите ли вы Баха? — Советский фильм, 1987, № 6, с. 25.
10. Проверка на дорогах истории. — Советский фильм, 1987, № 6, с. 5.
11. Несентиментальное путешествие с молодым героем. — Родник, 1987, № 6, с. 47.
12. Садовник. — Советский фильм, 1987, № 8, с. 12.
13. Заккрытие сезона. — Советский фильм, 1987, № 9, с. 28.
14. Вспомним, товарищ. — Советский фильм, 1987, № 11, с. 6.
15. «Под звуки шестиструнной лиры». Заметки о рок-поэзии. — Родник, 1988, № 6, с. 42.
16. Без мундира. — Советский фильм, 1988, № 7, с. 23.
17. «Так трудно выразить, как дышится легко...» [Интервью с А. Германом.] — Советский фильм, 1988, № 8, с. 7.
18. Тотальный кинематограф. Манифест. — [Под псевд. О. Лепесткова.] Сине Фантом, 1988, № 10.
19. Тотальный кинематограф — киномеханика. — Митин журнал, 1988, № 24.
20. Киноглаз из «подполья». — Кино [Рига], 1989, № 3.
21. О кинотворчестве Олега Котельникова. — Декоративное искусство, 1989, № 3, с. 22.
22. Тотальный кинематограф. — Искусство кино, 1989, № 6, с. 136.
23. Зеркало для зазеркалья. — [Совм. с М. Брашинским.] Советский фильм, 1989, № 9, с. 21.
24. Торжество Эвклида. — Советский экран, 1989, № 12, с. 26.
25. Весна. Вепри суицида. — [Совм. с А. Феоктистовым.] Декоративное искусство, 1989, № 10, с. 26.
26. Настольные игры. — Декоративное искусство, 1989, № 10, с. 27.
27. Революция № 9. — Декоративное искусство, 1989, № 10, с. 28.
28. Третий путь. — Декоративное искусство, 1989, № 10, с. 23.
29. Караул. — Советский фильм, 1989, № 12, с. 25.
30. Беседы о параллельном кино. [Интервью.] — Митин журнал, 1989, № 28.

31. Рыцари поднебесья. — Советский фильм, 1990, № 7, с. 27.
32. Портвейн-вестерн. — Советский фильм, 1990, № 11, с. 30.
33. Записки не из подполья. — Искусство Ленинграда, 1990, № 6.
34. Капитан Курехин и... — [Совм. с К. Закс.] Московский наблюдатель, 1990, № 1, с. 46.
35. «В отличие от кино-, видеофестиваль...» [Интервью.] — Митин журнал, 1990, № 33.
36. Чапаев: результаты оказались чудовищными. [Интервью.] — Митин журнал, 1990, № 36.
37. Авангардисты в небесах. — Сеанс, 1991, № 2, с. 14.
38. Человек-невидимка в театре жизни. — [Совм. с К. Закс.] Столица, 1991, № 24–25, с. 121.
39. Наследники по кривой. — Искусство кино, 1991, № 7, с. 25.
40. Весна на улице Морг. — Искусство кино, 1991, № 9, с. 46.
41. О том, как товарищ Чкалов за счастьем ходил. — Сеанс, 1991, № 3, с. 10.
42. Дмитрий Светозаров. — Сеанс, 1991, № 4, с. 25.
43. Raiders of the Lost Avant-garde. — Сеанс, 1991, № 4, с. 45.
44. Кадры решают всё. — Сеанс, 1992, № 5, с. 49.
45. Суд Линча. — [Совм. с К. Добротворской.] Сеанс, 1992, № 5, с. 44.
46. Афганский синдром. — Сеанс, 1992, № 6, с. 4.
47. Из Австрии с любовью. — Сеанс, 1992, № 6, с. 28.
48. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма. — Искусство кино, 1992, № 11, с. 22.
49. В поисках утраченного «другого». — Искусство кино, 1992, № 12, с. 39.
50. Crazy-movie. — Искусство кино, 1992, № 12, с. 27.
51. Глаза шестидесятих. — [Совм. с К. Добротворской.] Сеанс, 1992, № 7, с. 77.
52. Ленин. — Сеанс, 1992, № 7, с. 5.
53. Папа, умер некрореализм. — Сеанс, 1992, № 7, с. 108.
54. Цвет воздуха. — Сеанс, 1992, № 7, с. 74.
55. Цибульский. — Сеанс, 1992, № 7, с. 30.
56. Че Гевара. — Сеанс, 1992, № 7, с. 56.
57. Миф, ложь и истина. — Искусство кино, 1993, № 3, с. 35.
58. Все мы капитаны, каждый знаменит. — Сеанс, 1993, № 7, с. 121.
59. Бригадир Потапов. — Сеанс, 1993, № 8, с. 34.
60. Мой друг Иван Лапшин. — Сеанс, 1993, № 8, с. 40.
61. Чапаев. — Сеанс, 1993, № 8, с. 17.
62. Восприятие стандарта. — Искусство кино, 1994, № 2, с. 75.
63. Festival of festivals как зеркало кинопроцесса. — Сеанс, 1994, № 9, с. 98.
64. Заграница, которую мы потеряли. — Сеанс, 1994, № 9, с. 136.
65. Кто подставил Ивана Саньшина. — Сеанс, 1994, № 9, с. 8.
66. Узник замка К. — Сеанс, 1994, № 9, с. 82.
67. Киноавангард — нарушитель конвенции. — Киноведческие записки, 1994, № 24, с. 37.
68. Так, с неопишмым звуком... — Митин журнал, 1994, № 51; 1995, № 52.
69. Кино на ощупь. — Киноведческие записки, 1995, № 25, с. 170.
70. О любви. — Петербургский театральный журнал, 1995, № 6, с. 121.
71. Диалоги. — [Совм. с Л. Лурье.] Сеанс, 1995, № 10, с. 141.
72. Здесь кто-то был. — Сеанс, 1995, № 10, с. 81.
73. Источник невозможного. — Сеанс, 1995, № 10, с. 106.
74. Что такое гешаке? — [Совм. с М. Брашинским.] Сеанс, 1995, № 10, с. 98.
75. Посадил дед репку. — Искусство кино, 1995, № 7, с. 26.
76. Jim Jarmusch, cool... — Сеанс, 1995, № 11, с. 87.
77. Каждый охотник желает знать. — Сеанс, 1995, № 11, с. 93.
78. Положение вещей. — Сеанс, 1995, № 11, с. 122.
79. Энди Уорхол — изобретатель кинематографа. — Сеанс, 1995, № 11, с. 51.
80. Иванов, не вспомнивший родства. — Искусство кино, 1995, № 9, с. 41.
81. Поезд «Желание». — Искусство кино, 1995, № 11, с. 114.
82. Властелин ужаса. — Эстет, 1995, № 1.
83. В мире нет закона, кроме демонов и соблазна. — Экран, 1995, № 9, с. 23.
84. И немедленно выпил... — Искусство кино, 1995, № 12, с. 77.
85. Алиса в Беспределе. — Сеанс, 1996, № 12, с. 47.

86. Концерт для критика. — Сеанс, 1996, № 12, с. 50.
87. Тайна двух «океанов». — Сеанс, 1996, № 12, с. 73.
88. Бергман и Дрейер: у истоков европейского модернизма. — Сеанс, 1996, № 13, с. 108.
89. Медный всадник «Ленфильма». — [Совм. с Н. Сиривлей.] Искусство кино, 1996, № 3, с. 21.
90. Тело власти. — Искусство кино, 1996, № 4, с. 113.
91. Русский рефлекс. — [Под псевд. С. Каренин.] Пульс, май 1996.
92. Каин & Абель. — ОМ, 1996, июль.
93. Шпион, пришедший с холодной войны. — Искусство кино, 1996, № 6, с. 80.
94. Кавказский призовой круг. — Мир Петербурга, 1996, № 4 (6), с. 48.
95. И задача при нем... — Искусство кино, 1996, № 9, с. 5.
96. В сторону рая. — Искусство кино, 1996, № 10.
97. Треш-дивы. — ОМ, 1997, март.
98. Неупокоенные. — [Совм. с М. Брашинским.] Сеанс, 1997, № 14, с. 44.
99. Тема. — [Совм. с Л. Аркус, О. Коваловым, Л. Лурье и А. Шемякиным.] Сеанс, 1997, № 14, с. 96.
100. Кинематограф и его двойник. — Сеанс, 1997, № 15, с. 44.
101. Кино: история пространства. — Киноведческие записки, 1997, № 32, с. 34.
102. Жесткое время. Производственно-творческий проект. — Сеанс, 1997, № 16.
103. Роман в письмах. Фрагменты. Из переписки Леонида Попова. 27.06.1985–14.10.1985. — [Публ. Е. Вестергольм и И. Бойковой.] Петербургский театральный журнал, 2008, № 53, с. 159–160, 161, 162.
104. Роман в письмах. Фрагменты. Из переписки Леонида Попова. 20.10.1985–15.12.1985. — [Публ. Е. Вестергольм и И. Бойковой.] Петербургский театральный журнал, 2008, № 54, с. 143, 145–146.

На иностранных языках

1. В началото на пътя. — ЛИК, № 45, 1986. [Болгария.]
2. Experimental Cinema in the USSR. — Red Fish in America Arts Company. N. Y., 1990. [США.]
3. The Most Avant-Garde of All Parallel Ones. — New Orleans Review. Spring 1990, Vol. 17, No. 1. [США.]
4. Parallel Cinema in the USSR: Life after Death. — New Leningrad Eccentrics. British Film Institute Film Catalogue, 1991. [Великобритания.]
5. Sinfonia ottica con refrain vivo. — Cinecritica, Anno XIV. Speciale Venezia, 1991. [Италия.]
6. Kadrial Lemia Viska. — Kinas [Vilnius], № 9, 1992. [Литва.]
7. A Tired Death — Russian Necrorealism: Shock Therapy for a New Culture. Bowling Green, 1993, Film / Painting Catalogue. [США.]
8. Debil als Medium. — DU, № 2, Febr., 1993. [Швейцария.]
9. The Most Avant-Garde of All Parallel Ones. — The Russian Critics Of The Cinema of Glasnost. Cambridge University Press, 1994. [Великобритания.]
10. Ein muder Tod. — Selbstidentifikation (Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute). Ars Baltica, Kiel, 1994. [Германия.]
11. Cinema Myths and the Future of Culture. — Re-Entering the Sign: Articulating New Russian Culture. Ann Arbor, 1995, p. 311–323. [США.]
12. The City and the House. — Cinema of Alexander Sokurov. I. B. Tauris, 2011, p. 226–233. [Великобритания / США.]

Газеты

1. Свое, современное, интересное всем... Заметки о молодом кино Ленинграда. — Лен. Правда, 13 августа 1987.
2. Виктория — не значит победа. — Кадр, 30 сентября 1987.
3. Зимний марафон. — Невское время, 8 января 1991.
4. Длинный фильм об убийствах. — Невское время, 5 февраля 1991.
5. Англия глазами... эксцентриков. — Невское время, 30 марта 1991.
6. Юбилейное. — Невское время, 20 апреля 1991.
7. «Яппи» в стране чудес. — [Совм. с К. Добротворской.] Литературная газета, 15 мая 1991.
8. Любовь и смерть Райнера Фасбиндера. — Вечерний Петербург, 19 ноября 1992.
9. Два пальца вверх, или Что смотрит Америка? — Общая газета, 20 августа 1993.
10. Одиссея Вима Вендерса. — Вечерний Петербург, 28 января 1994.
11. Дэвид Линч — веселый и ужасный. — Коммерсантъ-Daily, 12 февраля 1994.
12. Жизнь — на сладкое. — Коммерсантъ, 19 февраля 1994.
13. Кто сказал, что Дед Мороз мертв? — Коммерсантъ, 23 февраля 1994.

14. «Тихие страницы» наконец прошелестели над Россией. — Коммерсантъ, 26 февраля 1994.
15. Узник замка К., или Кафка, который не стал быльё. — Коммерсантъ, 12 марта 1994.
16. Некруглая дата последнего классика мирового кино. — Коммерсантъ, 30 марта 1994.
17. Всё на продажу, или «Покаяние» по-польски. — Коммерсантъ, 7 мая 1994.
18. Этот ясный объект насмешки. — Коммерсантъ, 12 мая 1994.
19. Раз, два, три... Пусть всегда будет солнце. — Коммерсантъ, 14 мая 1994.
20. Людвиг, или Упражнение в смерти. — Коммерсантъ, 21 мая 1994.
21. Трагедия вечно повторяющейся благодати. — Коммерсантъ, 28 мая 1994.
22. Русские ушли. Пришли страсти-мордасти. — Коммерсантъ, 4 июня 1994.
23. Письма русского человека. — Коммерсантъ, 11 июня 1994.
24. Американское кино. В высшей степени politically correct. — Коммерсантъ, 17 июня 1994.
25. Одни видят звук. Другие слушают темноту. — Коммерсантъ, 21 июня 1994.
26. Документальное кино получило своих кентавров. — Коммерсантъ, 28 июня 1994.
27. Голый среди волков и овец. — Коммерсантъ, 14 июля 1994.
28. Горизонтальный мир Жана Ренуара. — Коммерсантъ, 30 июля 1994.
29. И корабль приплыл: сказочник перебивает пророка. — Коммерсантъ, 10 августа 1994.
30. Энди Уорхол — изобретатель новой грамматики. — Коммерсантъ, 13 августа 1994.
31. Ангелы и демоны в немецком небе. — Коммерсантъ, 16 августа 1994.
32. Лору Палмер создатель саги о Голубкове любит больше, чем просто Марию. — Коммерсантъ, 27 августа 1994.
33. Прасковья Лукьянова все еще защищает Родину. — Коммерсантъ, 3 сентября 1994.
34. Франсуа Трюффо — человек, который любил фильмы. — Коммерсантъ, 10 сентября 1994.
35. Кино, которое мы потеряли. — Коммерсантъ, 14 сентября 1994.
36. Рижский «Арсенал» как зеркало кинопроцесса. — Коммерсантъ, 28 сентября 1994.
37. Интеллектуальный реванш бульварного чтива. — Коммерсантъ, 8 октября 1994.
38. Тайна «Дождей в океане» так и осталась нераскрытой. — Коммерсантъ, 13 октября 1994.
39. Режиссер, вдохновенно учивший зрителей самому плохому. — Коммерсантъ, 22 октября 1994.
40. Ноябрьские игры доброй сокурковской воли. — Коммерсантъ, 5 ноября 1994.
41. Секрет штучной вышивки по канве обыденных представлений. — Коммерсантъ, 12 ноября 1994.
42. Анри Ланглуа — человек, который поднял «новую волну». — Коммерсантъ, 15 ноября 1994.
43. Понтий Пилат и другие официальные лица. — Коммерсантъ, 26 ноября 1994.
44. Жизнеутверждающая история про серого волка. — Коммерсантъ, 30 ноября 1994.
45. Доктор Джекил и мистер Хайд помирились. — Коммерсантъ, 15 декабря 1994.
46. Годар сложил повесть о первой любви. — Коммерсантъ, 17 декабря 1994.
47. Гомункулус ищет отца. — Коммерсантъ, 19 января 1995.
48. Патриархи киноискусства родились под знаком Водолея. — Коммерсантъ, 22 января 1995.
49. Перстень без алмаза. — Коммерсантъ, 25 января 1995.
50. Инструкции по выживанию ковбоев в городе. — Коммерсантъ, 18 февраля 1995.
51. Чудовища всех времен объединились в музее культуры. — Коммерсантъ, 18 февраля 1995.
52. Героический пессимизм Луиса Бунюэля. — Коммерсантъ, 25 февраля 1995.
53. Мелодия в стиле ретро, не ставшая шлягером. — Коммерсантъ, 15 марта 1995.
54. Козинцев всегда был классиком, но слишком радикальным. — Коммерсантъ, 18 марта 1995.
55. «Аталанта» бросила якорь на российском канале. — Коммерсантъ, 25 марта 1995.
56. Богатая невеста с идейным приданым. — Коммерсантъ, 1 апреля 1995.
57. «Индокитай» — гвоздь недели, но «Манхэттен» не хуже. — Коммерсантъ, 8 апреля 1995.
58. Евангелие от Тарковского, Пазолини и Чаплина. — Коммерсантъ, 15 апреля 1995.
59. Через сорок лет у бунтаря появилась причина. — Коммерсантъ, 20 апреля 1995.
60. Могилы среди пустого кинопейзажа. — Коммерсантъ, 22 апреля 1995.
61. В шесть часов вечера после Второй мировой войны. — Коммерсантъ, 29 апреля 1995.
62. Кровь и любовь на музыку Адана. — Коммерсантъ, 3 мая 1995.
63. Штирлиц против Шиндлера. — Коммерсантъ, 6 мая 1995.
64. Канадский кинематограф: Апокалипсис завтра. — Коммерсантъ, 13 мая 1995.
65. Кино состоит не только из шедевров. — Коммерсантъ, 13 мая 1995.
66. На этой неделе каждой твари по паре. — Коммерсантъ, 20 мая 1995.
67. Кто еще умеет прыгать через лужи? — Коммерсантъ, 23 мая 1995.
68. Хотите в Сочи — включайте телевизор. — Коммерсантъ, 27 мая 1995.

69. Смерть автора. — Коммерсантъ, 3 июня 1995.
70. Эротика и насилие в Сочи вышли за рамки программы. — Коммерсантъ, 9 июня 1995.
71. Одиночество бегунов на короткие дистанции. — Коммерсантъ, 22 июня 1995.
72. Прогулки по музею кино. — Коммерсантъ, 24 июня 1995.
73. Послание к человеку в год столетия кино. — Смена, 28 июня 1995.
74. Каждый за себя и все против всех. — Коммерсантъ, 28 июня 1995.
75. Вслед за Феллини москвичи увидят «Всего Пазолини». — Коммерсантъ, 1 июля 1995.
76. Не горюй, или Некоторые любят погорячее. — Коммерсантъ, 1 июля 1995.
77. Нескромное обаяние кинопровинциалов. — Смена, 6 июля 1995.
78. Потерянный уик-энд и другие приключения жанра. — Коммерсантъ, 8 июля 1995.
79. Гуд бай, Америка, хэлло, Европа. — Коммерсантъ, 15 июля 1995.
80. Деревянная комната с видом на труп. — Коммерсантъ, 20 июля 1995.
81. 200 миллионов долларов под водой. — Коммерсантъ, 19 августа 1995.
82. Хорошее кино для детей и взрослых. — Коммерсантъ, 26 августа 1995.
83. На свете все еще будет хорошо. — Коммерсантъ, 31 августа 1995.
84. Повторенье — мать ученья. — Коммерсантъ, 2 сентября 1995.
85. Три фестиваля в поисках скверных авторов. — Коммерсантъ, 2 сентября 1995.
86. Бэтмен улетел и не обещал вернуться. — Коммерсантъ, 8 сентября 1995.
87. Женщины за гранью нервного срыва. — Коммерсантъ, 9 сентября 1995.
88. Костюмы для убийц и зеркала для героя. — Коммерсантъ, 16 сентября 1995.
89. Двуликая женщина — нетленное воплощение Смерти. — Коммерсантъ, 23 сентября 1995.
90. Жажда страсти в зоне смерти. — Коммерсантъ, 23 сентября 1995.
91. Неделя культового кино. — Коммерсантъ, 30 сентября 1995.
92. Каннский лауреат против кавалера «Оскара». — Коммерсантъ, 7 октября 1995.
93. Лунный Пьеро Великого Немого. — Коммерсантъ, 7 октября 1995.
94. По закону гостеприимства. — Коммерсантъ, 14 октября 1995.
95. Неделя живых мертвецов. — Коммерсантъ, 21 октября 1995.
96. Украинская «Молодость» на исходе века кино. — Коммерсантъ, 2 ноября 1995.
97. Великий утешитель ставит зрителя перед трудным выбором. — Коммерсантъ, 4 ноября 1995.
98. Кто знает, или Теорема со многими неизвестными. — Коммерсантъ, 11 ноября 1995.
99. Тоска по вечной молодости. — Коммерсантъ, 11 ноября 1995.
100. Любовные подношения господину Синема. — Коммерсантъ, 25 ноября 1995.
101. Тринадцать новых фильмов с реки По. — Коммерсантъ, 25 ноября 1995.
102. Выстрелы в Далласе, Нью-Йорке, Ленинграде и Екатеринбурге. — Коммерсантъ, 2 декабря 1995.
103. Звезды на праздничном небе. — Коммерсантъ, 9 декабря 1995.
104. «Морская болезнь» на пути в Бразилию. — Коммерсантъ, 15 декабря 1995.
105. Запад не Запад, Восток не Восток. — Коммерсантъ, 16 декабря 1995.
106. Невероятные приключения русских в России. — Коммерсантъ, 16 декабря 1995.
107. Сто и одна американская ночь. — Коммерсантъ, 23 декабря 1995.
108. Поезд братьев Люмьер еще стоит на запасном пути. — Коммерсантъ, 27 декабря 1995.
109. Новый год на голубом экране. — Пульс, ноябрь 1995.
110. Танцы на грани зимы. — Пульс, январь 1996.
111. Мужчины и женщины много лет спустя. — Коммерсантъ, 17 января 1996.
112. Новый год: haute couture и second hand. — Коммерсантъ, 20 января 1996.
113. Неделя диетического кино. — Коммерсантъ, 27 января 1996.
114. Певцы американской мечты или киноклассика нового века. — Коммерсантъ, 27 января 1996.
115. Неделя жанрового кино пройдет под знаком противостояния. — Коммерсантъ, 3 февраля 1996.
116. Париж читает дневники Йонаса Мекаса. — Коммерсантъ, 8 февраля 1996.
117. Неделя страстей человеческих. — Коммерсантъ, 10 февраля 1996.
118. Поезд длиною в сто лет. — Пульс, февраль 1996.
119. Русская идея на мировом экране. — Пульс, февраль 1996.
120. «Это больше, чем идеология...» [Интервью с С. Сельяновым.] — Пульс, февраль 1996.
121. Музы замолчали до следующей недели. — Коммерсантъ, 17 февраля 1996.
122. Материал, из которого сделаны сны, или У истоков черного романтизма. — Коммерсантъ, 24 февраля, 1996.
123. Из Африки с любовью. — Коммерсантъ, 24 февраля 1996.

124. Мужчины, женщины и немножко нервно. — Коммерсантъ, 2 марта 1996.
125. Анджей Вайда от романтизма до наших дней. — Коммерсантъ, 6 марта 1996.
126. Шпион вернулся с холода. — Пульс, март 1996.
127. Кино и жизнь закончились одновременно. — Коммерсантъ, 15 марта 1996.
128. О пользе ножиц в жизни кино. — Коммерсантъ, 16 марта 1996.
129. Зверь по прозвищу «Оскар» появится в среду. — Коммерсантъ, 23 марта 1996.
130. Первого апреля не верьте никому, кроме телевидения. — Коммерсантъ, 30 марта 1996.
131. Роджер Корман — повелитель кинобюджета. — Коммерсантъ, 5 апреля 1996.
132. Иисус Христос — телезвезда. — Коммерсантъ, 6 апреля 1996.
133. «Родная кровь» течет по телеэкрану. — Коммерсантъ, 13 апреля 1996.
134. Осторожно: «Двери» открываются. — Коммерсантъ, 20 апреля 1996.
135. Ричард — пурпурное сердце. — Коммерсантъ, 25 апреля 1996.
136. Неглубокая пещера и ее обитатели. — Коммерсантъ, 27 апреля 1996.
137. Прощай, Эммануэль! Здравствуй, грех! — Коммерсантъ, 27 апреля 1996.
138. Тень автора. — Пульс, апрель 1996.
139. Отец неореализма любил жизнь больше, чем кино. — Коммерсантъ, 8 мая 1996.
140. Русский рефлекс. — Пульс, май 1996.
141. Поезд, уходящий в следующее тысячелетие. — Коммерсантъ, 17 мая 1996.
142. В борьбе кино и телевидения выигрывает зритель. — Коммерсантъ, 18 мая 1996.
143. Нечаянные радости в саду «Аквариум». — Коммерсантъ, 23 мая 1996.
144. Криминальные страсти на грани весны. — Коммерсантъ, 25 мая 1996.
145. Гвардия не умирает и не сдаётся. — Коммерсантъ, 1 июня 1996.
146. Общество снова в ответе за тех, кого развращает. — Коммерсантъ, 7 июня 1996.
147. Весь мир смотрит на англичан, англичане едут по миру. — Коммерсантъ, 11 июня 1996.
148. Почувствуйте себя в роли жури. — Коммерсантъ-Daily, июнь 1996.
149. Звездная пыль не оставляет тени. — Коммерсантъ, 20 июня 1996.
150. Катастрофа не состоялась. — Коммерсантъ, 21 июня 1996.
151. Неделя большого саспенса. — Коммерсантъ, 22 июня 1996.
152. Судьба телевидения тоже зависит от вашего выбора. — Коммерсантъ, 29 июня 1996.
153. Африканское лето на Заречной улице. — Коммерсантъ, 6 июля 1996.
154. Рэмбо — 50. Вторая жизнь: часть первая. — Коммерсантъ, 6 июля 1996.
155. Мадемуазель Стриптиз против леди Франкенштейн. — Коммерсантъ, 13 июля 1996.
156. Все, что вам нужно, это — психоз. — Коммерсантъ, 20 июля 1996.
157. Посредник между мускулами и мозгом. — Коммерсантъ, 27 июля 1996.
158. Телевидение, смейся, прощается с недавним прошлым. — Коммерсантъ, 27 июля 1996.
159. Шестьдесят лет назад под куполом «Цирка». — Коммерсантъ, 16 августа 1996.
160. Телеобзор. — Коммерсантъ, 17 августа 1996.
161. Настоящая смерть Рудольфа Валентино. — Коммерсантъ, 23 августа 1996.
162. Телеобзор 2. — Коммерсантъ, 24 августа 1996.
163. Нормальные герои, как известно, всегда идут в обход. — Коммерсантъ, 30 августа 1996.
164. Телеобзор 3. — Коммерсантъ, 7 сентября 1996.
165. За два дня Анапа трижды испытала киношок. — Коммерсантъ, 10 сентября 1996.
166. Искусство наносить шрамы. — Коммерсантъ, 13 сентября 1996.
167. В Анапе наградили не фильм, а его автора. — Коммерсантъ, 17 сентября 1996.
168. От эпатажа до концепции и обратно. — Коммерсантъ, 25 сентября 1996.
169. Телеобзор 4. — Коммерсантъ, 28 сентября 1996.
170. Метрополитен под пристальным наблюдением. — Коммерсантъ, 5 октября 1996.
171. Телеобзор 5. — Коммерсантъ, 5 октября 1996.
172. Соло для народного артиста без оркестра. — Коммерсантъ, 9 октября 1996.
173. Телеобзор 6. — Коммерсантъ, 12 октября 1996.
174. Телеобзор 7. — Коммерсантъ, 19 октября 1996.
175. Украинская молодость: when I'm 26. — Коммерсантъ, 1 ноября 1996.
176. Телеобзор 8. — Коммерсантъ, 2 ноября 1996.
177. «Персональное» дело Ингмара Бергмана. — Коммерсантъ, 12 ноября 1996.
178. Телеобзор 9. — Коммерсантъ, 16 ноября 1996.

179. В Петербург приехал Волшебный поезд. — Коммерсантъ, 23 ноября 1996.
180. Телеобзор 10. — Коммерсантъ, 23 ноября 1996.
181. Телеобзор 11. — Коммерсантъ, 30 ноября 1996.
182. Первый Франкенштейн на первом канале. — Коммерсантъ, 30 ноября 1996.
183. TVV 1. — Коммерсантъ, 4 февраля 1997.
184. TVV 2. — Коммерсантъ, 8 февраля 1997.
185. TVV 3. — Коммерсантъ, 15 февраля 1997.
186. Сказка странствий со странным концом. — Коммерсантъ, 8 февраля 1997.
187. Сказки Калифорнийского леса. — Коммерсантъ, 22 февраля 1997.
188. TVV 4. — Коммерсантъ, 22 февраля 1997.
189. TVV 5. — Коммерсантъ, 1 марта 1997.
190. Купание Красного Гвоздя. — Коммерсантъ, 11 марта 1997.
191. TVV 6. — Коммерсантъ, 15 марта 1997.
192. Похороны хулигана. — Коммерсантъ, 22 марта 1997.
193. TVV 7. — Коммерсантъ, 22 марта 1997.
194. TVV 8. — Коммерсантъ, 29 марта 1997.
195. Плохие парни как пример для подражания. — Коммерсантъ, 29 марта 1997.
196. В фильме о Гагарине не будет ни одного спецэффекта. — [Под псевд. С. Злободелов.] Коммерсантъ, 1 апреля 1997.
197. Берегись автомобиля! — Коммерсантъ, 2 апреля 1997.
198. TVV 9. — Коммерсантъ, 5 апреля 1997.
199. Уик-энд с кланом Тарантино. — Коммерсантъ, 4 апреля 1997.
200. Коржаков остался за кадром. — Коммерсантъ, 10 апреля 1997.
201. Это город Ленинград. — Коммерсантъ, 11 апреля 1997.
202. TVV 10. — Коммерсантъ, 12 апреля 1997.
203. TVV 11. — Коммерсантъ, 19 апреля 1997.
204. TVV 12. — Коммерсантъ, 26 апреля 1997.
205. Дочь Дракулы снова полюбила простого парня. — Коммерсантъ, 26 апреля 1997.
206. Россию представит «Брат». — Коммерсантъ, 7 мая 1997.
207. Умер Марио Феррери. — Коммерсантъ, 13 мая 1997.
208. TVV 13. — Коммерсантъ, 17 мая 1997.
209. «Апокалипсис» на ОРТ. — Коммерсантъ, 17 мая 1997.
210. TVV 14. — Коммерсантъ, 24 мая 1997.
211. Фредди Крюгер. — Коммерсантъ, 24 мая 1997.
212. TVV 15. — Коммерсантъ, 31 мая 1997.
213. Сильные страсти Изабель Аджани... — Коммерсантъ, 31 мая 1997.
214. Герой нашего времени — человек с ружьем. — Коммерсантъ, 18 июня 1997.
215. TVV 16. — Коммерсантъ, 21 июня 1997.
216. Человек с ружьем по-прежнему остается главным героем нашего нового кино. — Коммерсантъ, 25 июня 1997.
217. TVV 17. — Коммерсантъ, 28 июня 1997.
218. TVV 18. — Коммерсантъ, 5 июля 1997.
219. Бэтмен снова прилетел. — Коммерсантъ, 25 июля 1997.
220. ОРТ извлекло из архива Франсуа Трюффо. — Коммерсантъ, 1 августа 1997.
221. TVV 20. — Коммерсантъ, 2 августа 1997.
222. Квентин Тарантино: войти просто, выйти невозможно. — Коммерсантъ, 7 августа 1997.
223. TVV 21. — Коммерсантъ, 9 августа 1997.
224. Человек, который знал слишком много. — Коммерсантъ, 13 августа 1997.
225. TVV 22. — Коммерсантъ, 16 августа 1997.
226. К западу от черного жанра. — Коммерсантъ, 21 августа 1997.

Самиздат

1. 26 августа (литературно-художественный журнал). 1977.
2. Апокалипсис. — Я. Поэма. 1979.
3. Бессменно белый. Сборник стихов. 1979.
4. Вселенское хулиганство. Поэма. 1979.
5. Неозлектика 1–2. Сборник стихов. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1979.

6. Разголось. Сборник стихов. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1979.
7. Самоцентр. Сборник стихов. 1980.
8. Симптом № 11. [Совм. с А. Феоктистовым и О. Самсоновой-Роговицкой.] 1979.
9. Сфинксоград. Пимн. 1979.
10. Теория неоеклектики. Теоретический сборник. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1979.
11. Еще о Сфинксограде. Проза. 1980.
12. Концерт для трамвая с оркестром. Сборник стихов. 1980.
13. Actus primitivus. Сборник стихов. 1980.
14. Безмерный предмет, или Происшествия с гражданином Кусиковым. Повесть. 1981.
15. Избранные стихи. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1981.
16. Дневные мысли снеготополя. Сборник стихов. 1982.
17. Театр неоеклектики. Эртебиз, или Уроки революции. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1982.

О Сергее Добротворском

Книги и сборники

1. Трофименков М. Добротворский Сергей. — Новейшая история отечественного кино (1986–2000) в 7 т., т. 1. СПб., Сеанс, 2001, с. 366, 367.
2. Абдуллаева З. В реальности нет ничего. — Реальное кино. М., Три квадрата, 2003, с. 311.
3. Добротворский С. Н. — Новый энциклопедический словарь. М., Большая Российская энциклопедия, 2004, с. 347.
4. Топоров В. Предисловие. — Кино на ощупь. СПб., Сеанс, 2005, с. 5, 6.
5. Зельвенский С. Послесловие. — Кино на ощупь. СПб., Сеанс, 2005, с. 537–539.
6. Добротворская К. Кто-нибудь видел мою девчонку? 100 писем к Сереже. — М., АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. [2-изд.: 2019.]
7. Шитенбург Л., Степанов В., Корецкий В., Гусев А., Долин А. и др. Весна 2016. — Источник невозможного. СПб., Сеанс, 2016, с. 730–736.
8. Тобрелутс О. Психологические эскизы. — Источник невозможного. СПб., Сеанс, 2016, с. 738–741.
9. Тарханова И. Наши пули, как и прежде, летят... — Источник невозможного. СПб., Сеанс, 2016, с. 742–745.

Журналы

1. Аркус Л., Плахов А., Москвина Т., Трофименков М., Ковалов О. и др. Памяти Сергея Добротворского. — Сеанс, 1997, № 16.
2. Трошин А. Сергей Добротворский (1959–1997). — Читальный зал, 1997, № 5, с. 64.
3. Брашинский М. 27 августа 1997 г. умер критик Сергей Добротворский. — Искусство кино, 1997, № 12, с. 44.
4. Брашинский М., Кузьмина И. Память о С. Добротворском. — Петербургский театральный журнал, 1998, № 15, с. 121.
5. Вяльцев А. Путешествие в одну сторону. — Звезда, 2001, № 6, с. 74, 80, 87–88.
6. Пасуев А. Камень руками холод ранит... — Книжный Петербург, 2002, № 1, с. 11.
7. Елисеев Н. Книжная полка Никиты Елисеева: С. Добротворский. Кино на ощупь. — Новый мир, 2002, № 5, с. 199.
8. Самутина Н. Кино на ощупь. — Неприкосновенный запас, 2002, № 6 (20).
9. Роман в письмах. Фрагменты. Из переписки Леонида Попова. — [Публ. Е. Вестергольм и И. Бойковой.] Петербургский театральный журнал; 2007, № 50, с. 134–141; 2008, № 51, с. 139–146, № 53, с. 155–162; № 54, с. 141–148; 2009, № 56, с. 129–136, № 58, с. 160–166, № 62, с. 141–147.
10. Трофименков М. Конец карнавала. Сеанс, 2016, № 63, с. 20–25.
11. Савельев Д. Конец прекрасной эпохи. Сеанс, 2016, № 63, с. 41.

Газеты

1. Thibaudat J.-P. Les nouvelles frontières du cinéma. Débordés par la télévision et la vidéo, les critiques n'ont plus d'influence. — Libération, 19 mai, 1997.
2. Линия кино. — Панорама, № 38, 1997.
3. Абдуллаева З. Умер Сергей Добротворский. — Коммерсантъ, 30 августа 1997.
4. Павлова И. ...Которого любили все. — Невское время, 30 августа 1997.
5. Шервуд, О. Счастье было. — Вечерний Петербург, 1 сентября 1997.

6. Москвина Т. Сегодня девять дней со дня смерти нашего коллеги и друга. — Коммерсантъ, 4 сентября 1997.
7. Ковалов О. Художественный покой и надмирная ирония. — Коммерсантъ, 22 января 1998.
8. Божович М. О вечере памяти С. Добротворского. — Российская Газета [СПб.], 24 января 1998.
9. Шервуд. О. Оказалось, что... — Вечерний Петербург, 27 января 1998.
10. Попов Л. Выставка в доме кино. — Русский телеграф, 28 января 1998.
11. Ткач Т. Как художника его никто не знал. — Смена, 29 января 1998.
12. Долинина К. «Сеанс» без Сергея Добротворского. — Коммерсантъ [СПб.], 30 января 1998.
13. Дунаевский А. Без вопросов. — Вечерний Петербург, 28 января 1999.
14. Памяти Сергея Добротворского. — Культура, 12 февраля 1998.
15. Андреева А. Смягчая жесткое время. — Санкт-Петербургские ведомости, 3 февраля 1998.
16. Трофименков М. Графический талант. — Коммерсантъ, 4 ноября 2000.
17. Кутейникова Е. Если хочешь перейти через площадь. — Вечерний Петербург, 16 ноября 2000.
18. Пять книг недели. — Независимая газета, 28 июня 2001.
19. Трофименков М. В кино он боялся только змей. — Коммерсантъ, 3 июля 2001.
20. Шитенбург Л. Алмаз под пеплом. — Смена, 4 июля 2001.
21. Кудряшов А., Гусак В. Кино на предельной дистанции. — На дне, № 15, август 2001, с. 8.
22. Плахов А. Вышла книга Сергея Добротворского. — Коммерсантъ, 27 августа 2001.
23. Кузнецов С. Человек, который знал. — Ведомости, 28 августа 2001.
24. Москвина Т. Киноман из первого ряда. — Час пик, № 35, сентябрь 2001.

Телепередачи

1. Дето. Сергей Добротворский. — Реж. Оля Лепесткова, Викентий Дав, ТК «6-й канал», 1998, 15 мин.
2. Дето. Памяти Сергея Добротворского. — Реж. Викентий Дав, ТК «6-й канал», 1999, 10 мин.
3. Культурный слой. Сергей Добротворский. — Реж. Лев Лурье, ТРК «Петербург», 2006, 25 мин.

ДРУГИЕ РАБОТЫ

Театральные работы

Театр географического факультета ЛГУ (1980–1982)

1. В. Володькин. И, в-четвертых, мой родственник... 1980.
2. В. Володькин. Экипаж, или Однажды десять лет спустя. 1981.
3. У. Сароян. Эй, кто-нибудь! 1981.

Театр на подоконнике (1984–1987)

1. В. Маяковский. Сказка о Пете – толстом ребенке и о Симе, который тонкий. Декабрь 1984.
2. К. Воннегут. С днем рождения, Ванда Джун! Июнь 1985.
3. Л. Жуховицкий. Последняя женщина сеньора Хуана. Декабрь 1985.
4. В. Володькин, С. Добротворский, М. Пежемский. Новогодняя сказка. Декабрь 1985.
5. Действие № 3. На основе текстов В. Маяковского, Б. Брехта и др. Май 1986.

Фильмография

Киногруппа «Че-паев»

1. Симметричное кино. 1987.
2. Подробности оледенения. [Совм. с А. Кузнецовым.] 1987.
3. Пьянству бой. [Совм. с М. Пежемским.] 1987.
4. Битва за флот. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1988.
5. Движение. [Совм. с А. Феоктистовым.] 1988.
6. Подарок одинокому москвичу. 1988.
7. Ку-ку-ку-кай-кай. [Неокончен.] 1988.
8. Говорят члены общества «Че-паев». [Совм. с М. Пежемским и А. Феоктистовым.] 1988.

Сценарии

1. Никотин. [Совм. с М. Пежемским.] Реж. Е. Иванов. 1993.
2. Снежные люди. Синописис игрового фильма. 1996.
3. Упырь. [По сюжету К. Мурзенко.] Реж. С. Винокуров. 1997.
4. Марцефаль. [По сюжету К. Мурзенко.] Реж. С. Кальварский. 1997.
5. Дух. [Совм. с А. Ганшиной, И. Охлобыстиным и Е. Ивановым.] Реж. Е. Иванов. 1998.

Роли в кино

1. Без мундира. Реж. Д. Светозаров. 1988.
2. Птицам крылья не в тягость. Реж. Б. Горюшко. 1989.
3. Панцирь. Реж. И. Алимпиев. 1990.
4. Никотин. Реж. Е. Иванов. 1993.
5. Танго. [Короткометражный.] 1997.

Живописные и графические работы

Государственный Русский музей, отдел рисунка – 22 работы.
Музей Нонконформистского искусства – более 280 работ.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абдулов А. 277
 Абель А. 421
 Авербах И. 452, 453
 Адоменаите Н. 463
 Адриан 302
 Азнавур Ш. 558
 Айриш У. 558
 Алейников Г. 48, 49, 51, 274, 280–283, 336
 Алейников И. 48, 49, 51, 274, *280–283, 336
 Алейников П. 158, 271
 Александров Г. 162, 199, 271, 272, *425–427, 437
 Аллегре М. 533
 Аллен В. 418
 Алов А. 448
 Альбера Ф. 198
 Амалу Дж. К. 561
 Андерсон Б. 449
 Аникеенко А. 40
 Антониони М. 9, 93, 337, 340, 342, 366, 534
 Аполлинер Г. 512
 Аранович С. 452, 544
 Арбакл Р. («Толстяк») 306, 307, 436, 437, 517
 Ардженто Д. 76, 414
 Аристов В. 454
 Аркетт Р. 544
 Аркофф С. 398
 Армани Дж. 348
 Арнольд Дж. 514
 Арнхейм Р. 366, 484
 Аррабаль 40
 Арто А. 40, 197, 310, 311, 501
 Асанова Д. 452, 453
 Ассизский Франциск (св. Франциск) 404
 Астор М. 533, 362
 Астрахан Д. 168
 Астрык А. 335, 509, 510
 Бабель И. 425
 Бабочкин Б. 111, 112, 120, 121
 Бава М. 76
 Бадаламенти А. 68
 Базен А. 151, 212, 323, 357, 362, 472, 474, 484, 499, 500, 548, 569
 Бакен Дж. 563
 Балабанов А. *170, *171, 294, 545, 548, 557
 Балаш Б. 300, 327, 329, 475
 Баллард Дж. Г. 543, 544
 Бандерас А. 538
 Бара Т. 525
 Баранов А. 28
 Бардо Б. *533, *534, 540
 Баркер Л. 133
 Барнет Б. 352, 551
 Барри Дж. 534
 Барро Ж.-Л. 256
 Барт Р. 112, 288, 300, 370, 489
 Бартас Ш. 472, 474
 Басов В. 290
 Бах И. С. 32, 293
 Бахтин М. 472
 Башляр Г. 102
 Безруков И. 39, 42
 Бейшеналиев Б. 171
 Беккет С. 307, 548
 Беллоккьо М. 150
 Белопольская В. 562
 Белохвостикова Н. 162
 Белошников С. 461
 Бельмондо Ж.-П. 97, 235, 240, 250, 278, 342, 344, 510
 Беляев А. 512, 513
 Бен-Салим К. 568
 Беньямин В. 475
 Берг А. 400
 Бергер Х. 344
 Бергман Ингмар 69, 93, 129, 214, 302, 337–340, *366–382, 418, 449, 451, 501, 503, 507, 508, 510, 511
 Бергман Ингрид 64, 403
 Бергсон А. 435
 Бердяев Н. 351
 Беркли Б. 427
 Бернес М. 159, 554
 Берри Э. 41
 Берроуз У. 542
 Бертолуччи Б. 173, 351, 404
 Бертон Т. 243, 297–299, 315
 Берч Н. 192, 262, 327, 553
 Бессон Л. 10, 512
 Бехтерев В. 247
 Бибарцев А. 456
 Биксио Ч. 270
 Биркин Д. *534, *537
 Битов А. 501
 Бласко Ибаньес В. 428
 Блие Б. 150
 Блок А. 502
 Блох Р. 243
 Бляхин П. 566
 Богарт Х. 91, 235, 277, 303, 304, 311, 357, 362, 363, 533
 Бодин У. 256
 Бодрийяр Ж. 187, 543
 Бодров С. 545
 Бодров-ст. С. 28, 545, 551
 Божович В. 190, 476
 Боккаччо Дж. 288
 Болотин С. 117
 Бортко В. 452
 Борхес Х. Л. 47, 204, 258
 Босх Й. 32, 171
 Боттичелли С. 296
 Боу К. 525
 Боуи Д. *411, *413, 423, 514
 Брана К. 257, 493
 Брандо М. 97, 285, 313, 315, 549
 Брежнев Л. 17, 48, 274
 Брейгель П. 171
 Брессон Р. 9, 110, 209, 318
 Бретон А. 258
 Брехт Б. 411, 234
 Бриали Ж.-К. 342
 Бриннер Ю. 276
 Броснан П. 410
 Броунинг Р. 247
 Броунинг Т. 72, 255, 257, 315, 425, 493
 Брукс М. 60, 86, 256
 Брэкидж Ст. 40, 41, 194, 203
 Буке К. 145
 Булгаков М. 32, 207, 213, 293, 434, 441
 Бунюэль Л. 34, 69, 144, 145, 191, 202, *258, *262, 269, 404, 414, 483
 Бурмен Д. 23
 Буров А. 332

- Бутусов Вяч. 548
 Бэколл Л. 304
 Бэнкер Э. 182
 Бэрроу К. 540
 Бэтток Г. 323
 Вагнер Дж. 255
 Вагнер Рихард 258, 525, 549
 Вагнер Роберт 285
 Вадим Р. 533, 534
 Вайда А. 97, 140, 141, 207, 208,
 *250, *251, *383, *389, 408,
 414, 501
 Валентино Г. 168
 Валентино Р. 300, 313, *428–430,
 514
 Ван Гог В. 139
 Ван Дамм Ж.-К. 420
 Варлей Н. 442
 Васильев Б. 556
 Васильев-Буглай Л. 117
 Васильевы С. и Г. (бр.
 Васильевы) 111, 112,
 115–117, 119, 125, 274, 457
 Вегенер П. 254
 Величко Н. 107
 Вендерс В. *129, *130, *132, 181,
 207, 213, 232, 281, 317, 333,
 339, 340, 371, 372, 398, 423,
 425, 451, 511
 Верди Дж. 287
 Версаче Дж. 348
 Вертинская А. 107, 513, 514
 Вертинская М. 107
 Вертов Д. 55, 198, 263, 269, 394
 Вива 252
 Вивальди А. 282
 Виго Ж. *267, *269, *270
 Видерхорн К. 79, 86
 Визбор Ю. 100, 277
 Вилкокс Д. 515
 Вине Р. 71, 254, 489, 490
 Винсент Дж. 65
 Висконти Л. 151, 272, 287, 342,
 344
 Витгенштейн Л. фон 146, 147
 Витти М. 104, 342
 Вицин Г. 437
 Войт Д. 252
 Войцик А. 554
 Володина М. 107
 Вонг Кар-вай *405, *407
 Ву Дж. 320
 Вуд Н. 285, 286
 Вуд Э. 243, 299
 Вурлих К. 182
 Высоцкий В. 100, 447
 Гагарин Ю. 274
 Гайдай Л. *431, *432, *434–437,
 *440–443
 Гайдн Ф.-Й. 14
 Галеев Г. 254
 Галич А. 32, 463
 Гальперин В. 79
 Ганс А. 28, 489
 Гарбо Г. (также Густафсон Г.-
 Л.) 104, *300–302, 307, 323
 Гарбоу Т. фон 421, 423
 Гаспаров С. 26
 Гаффи Б. 540
 Геббельс Й. 176, 423
 Гейбл К. 313
 Геловани М. 17, 313
 Генсбур С. 534, 537, 540
 Герасимов М. 276
 Герберт Ф. 60, 61
 Герман А. 26, 29, 50, 452, 454,
 455, 462–466
 Герштейн Э. 117
 Гесслинг К. 152
 Гете И.-В. 98, 130
 Гиллермин Дж. 73, 78
 Гитлер А. 33, 336, 393, 394, 423,
 497
 Гиффорд Б. 65
 Гиш Д. 246
 Гиш Л. 246, 247
 Говорухин С. 26
 Гоголь Н. 441
 Годар Ж.-Л. 9, 10, 34, 56, 65, 91,
 109, 173, 181, 182, 184, 194,
 204, 206, 211, 235, 240, 250,
 277, 281, 320, 344, 351, 405,
 510, 511, 544, 569
 Гойя Ф. 262
 Голдблюм Дж. 542
 Голдвин С. 243
 Голейзовский К. 427
 Гольдштейн Р. 22
 Гончаров А. 441
 Горбачев М. 19, 132, 220, 395,
 396, 545
 Горлов Б. 463
 Горький М. 136, 401
 Гофман Э. Т. А. 70
 Гофман Э. фон 37
 Гранже Ф. 285
 Грант К. 409, 442
 Гребенщиков Б. (БГ) 12, 47, 556
 Грин А. 513
 Грин Г. 302
 Гринуэй П. 146, 149, 232
 Гриффит Д. У. 151, 199, 232, 235,
 *246, *247, 320, 322, 494, 517
 Гриффит М. 538
 Гудини Г. 306
 Гуревич А. 42
 Густафсон Г.-Л. см. Гарбо Г.
 Гуэрра Т. 156, 215
 Дали С. 171, 197, 202, 258, 262
 Даллесандро Д. 252, 326
 Далтон Т. 410
 Даль О. 441, 447
 Данауэй Ф. 540
 Даниелия Г. 25, 165, 166, *290,
 *292, 431, 432
 Данилов О. 168
 Данте А. 41, 549
 Данте Д. 73, 88
 Дарвин Ч. 311
 Дассен Д. 168
 Дасте Ж. 269
 Двоскин С. 194, 202
 Де Вито Д. 298
 Де Ниро Р. 313
 Де Пальма Б. 78
 Де Сика В. 102
 Дебижев С. 275
 Дебюро Г. Б. 310
 Делез Ж. 328, 331, 333
 Деллюк Л. 28, 194–196, 296
 Делон А. *342, *344
 Демме Д. 21, 23
 Денби Д. 180
 Денев К. 174, 413, 559
 Дереза Ж. 344
 Дерен М. 194, 202, 336, 337
 Дерт Л. 64, 68
 Джаггер М. 40
 Джармен Д. 146, 147, 149
 Джармуш Д. 109, 130, 273, *317,
 *318, 501
 Джексон М. 538
 Джонс Т. Л. 299
 Джоплин Д. 534
 Джордан Н. 149
 Дзеффирелли Ф. 207
 Ди Лаурентис Д. 60, 61, 73, 133
 Диккенс Ч. 247
 Дин Дж. 91, 97, *285, *286, 313,
 315, 430, 543,
 Дисней У. 233
 Дитерле У. 358, 530
 Дитрих М. 300, 413, 426,
 Довженко А. 159, 325, 554
 Довлатов С. 345, 346

- Долинин Д. 392
 Дональдсон Р. 179
 Донат Р. 443, 563
 Доннер Й. 381
 Доннер Р. 82
 Донской М. 17, 159, 554
 Достоевский Ф. 68, 136, 138, 213, 272, 351, 460, 501
 Дрейер К. Т. 206, 209, *367, *370–372, *375–378, *381, *382, 501, 503, *506–509
 Дуайон Ж. 537
 Дунаевский И. 52, 271, 425, 466
 Дункан А. *522, *525, 529
 Дурбин Д. 313
 Дэвис Б. 530
 Дэниелс Б. 530
 Дюлак Ж. 191, 196, 197
 Дюма А.-ст. 168
 Дюшан М. 189, 190, 326
 Евстигнеев Е. *447, *448
 Ельцин Б. 109, 217, 220, 396
 Ермолинский С. 566
 Ерофеев Вен. 318, 345–347
 Есенин С. 100, 525
 Жанна д'Арк 509
 Жегалов А. 171
 Жириновский В. 396
 Заманский В. 462
 Занусси Кш. 207
 Захаров М. 432
 Зедльмайр Х. 367
 Зелиг У. Н. 515
 Земекис Р. 401
 Зингер П. 525
 Зонтаг С. 371
 Зоркая Н. 117
 Зошенко М. 434, 441
 Иванов Е. 276, 279
 Ильинский И. 280
 Ильф И. 277, 425, 426, 434
 Инин А. 435
 Иоселиани О. 103
 Иствуд К. 420
 Каверин В. 276
 Казарес М. 300
 Казан Э. 286
 Казанова Дж. 156
 Калатозов М. 274, 277, 467
 Камю А. 250, 342, 512
 Кандинский В. 487
 Канудо Р. 195
 Капра Ф. 252, 317
 Караваджо Дж. 146
 Каракс Л. 181
 Карасик Ю. 18, 94
 Кардинале К. 104
 Карлофф Б. 73
 Карташов В. 171
 Кастл У. *243–245
 Катаев В. 425
 Кауфман Б. 269
 Кафка Ф. 84, 170, 171, 294, 548
 Кейдж Дж. 14
 Кейдж Н. 68
 Кейн Б. 297
 Кейн Э. 529
 Кейтель К. 418
 Кеннеди Дж. 400, 401, 543
 Кеосаян Э. 566
 Керри Дж. 233, 299
 Кесельевский К. 351, *390, 405, 407
 Кидман Н. 299
 Килибаев Б. 28
 Килмер В. 299
 Кинг С. 82, 87
 Кинчев К. 294
 Киров С. 400
 Киссинджер Г. 401
 Китон Б. (также Фрэнсис Дж.) 42, 195, *306, *307, *310, 435, 436, 440, 517
 Китон М. 299
 Кларк Б. 79
 Клер Р. 517
 Климентов Ф. 117
 Клинтон Б. 392, 400
 Клифт М. 285
 Клоуз Р. 83
 Клузо А.-Ж. 243, 244, 533
 Кляйн-Рогге Р. 421
 Кобейн К. 430
 Ковалов О. 52, 55, 56, 275, 276, 278, 351, 352, 467, 468, 499
 Ковик Р. 400
 Козаков М. 514
 Козинцев Г. *263, *266
 Кокто Ж. 68, 69, 204, 211, 232, 300, 482
 Кольридж С. Т. 362
 Комингор Д. 362
 Кондратьев Е. («Дебил») 38, 51
 Коннери Ш. 408, 410
 Коновальчук М. 29, 293, 294
 Конрад Дж. 549
 Конти Т. 413
 Кончаловский А. 136, 233
 Коппола Ф. Ф. 68, 257, 398, 493, 549, 550
 Коргуев М. 117
 Коренев В. 514
 Корман Р. 73, 86, *397, *398
 Кортасар Х. 98
 Кортес Р. 530
 Космодемьянская З. 159, 554
 Котеас Э. 544
 Котельников О. 34, 37
 Котеночкин В. 432
 Котов В. 47
 Кракауэр З. 69, 393, 489, 497
 Крамаров С. 566
 Крамер С. 436
 Красев Ю. («Циркуль») 35, 40
 Кретьен де Труа 570
 Кречмар Я. 208
 Кроненберг Д. 84, 85, *542–544
 Кроуфорд Д. 243
 Круз Т. 392
 Крупская Н. 18
 Крылов С. 167, 277
 Крэг Э. Г. 525
 Крэйвен У. 73, 87, 88
 Крюков Н. 512
 Крюкова М. 117
 Крючков Н. 271
 Кубрик С. 82, 315
 Кулеша А. 140
 Кулешов Л. 198, 207, 263, 366
 Кульчара Ф. 119
 Кундера М. 41
 Кунс Дж. 537, 538
 Купер М. К. 72, 255, 322
 Куравлев Л. 441
 Курехин С. *11, *12, *14, *15, 46, 171, 275, 514
 Курихара К. 163
 Курмоярцев А. («Мертвый») 34–39
 Куросава А. 65, *136, *138, 139*, 206, 207, 276, 277, 337, 414, 501
 Кустинская Н. 107
 Кусто Ж.-И. 512
 Кустов В. 35
 Кутяков И. 119
 Кэрролл М. 443
 Лавкрафт Г. 297
 Лаврова Т. 107
 Ладынина М. 158, 271
 Лакруа Ж. 269
 Ламорис А. 101
 Ланг Ф. 206, 232, 254, 413, 417, *421, *423, *424, 489, 497, 507
 Ланглуа А. *204, *206, 356
 Ландсбергис В. 216

- Леви-Брюль Л. 247
 Леви-Стросс К. 472
 Левитан Ю. 466
 Левтова М. 296
 Леже Ф. 196, 203
 Леммле К. 516
 Лени П. 71
 Ленин (Ульянов) В. 16–18, *94,
 119, 276, 394, 395
 Леннон Дж. 98, 356, 413
 Лео Ж.-П. 173, 250
 Леонардо да Винчи 33, 41, 43,
 344, 484, 485
 Леоне С. 136, 182, 312
 Леонов Е. 290, 447
 Лестер Р. 149, 436,
 Лефевр Л. 269
 Ли М. *149, *150
 Линдберг Я. 140
 Линдер М. 112, 430, 435, 436,
 Линкольн А. 247, 401
 Линч Д. 21, 22, *57, *59–61,
 *64–65, *68, 78, 89, 109, 314,
 315, 319, 327, 329, 330, 411,
 544
 Ллойд Г. 233, 280, 306, 307, 310,
 435, 440
 Лопушанский К. 456
 Лорен С. 107
 Лотвал Л.-О. 209
 Лоуч К. 149
 Лукас Дж. 68
 Луков Л. 159
 Луначарский А. 437
 Лури Дж. 317, 318
 Льюис Дж. Л. 68
 Льюис Х. Г. 73
 Лэнгдон Г. 306
 Лэндис Дж. 68, 86, 413, 420
 Люмьеры бр. 207, 282, 310–312,
 336, 480, 481, 483, 516
 Ля Марр Б. 525
 Мадонна 21, 182, *538
 Майер Л. Б. 516
 Майзель К. 553
 Майклсон А. 29, 198
 Майринк Г. 71
 Макаров Н. 29, 293
 Макбейн Э. 136
 Маклахлен К. 61, 64
 Малтин Л. 88
 Маль Л. 181, 320, 534
 Мальро А. 206
 Мальцев Н. 119
 Малиюков А. 556
 Мамардашвили М. 501
 Мамин Ю. 169, 456
 Мамонов П. 296
 Мамулян Р. 72, 255, 493
 Мандельштам О. 117
 Манкевич Г. 358
 Маньяни А. 403
 Мао Цзэдун 208, 256, 326, 401
 Марецкая В. 158
 Маркс бр. 306, 314
 Маркс К. 247, 256
 Маркузе Г. 187, 208, 326
 Мармонтель Ж. Ф. 569
 Марсо М. 234, 243
 Мартинсон Л. 297
 Марченко В. 119
 Маршалл Г. 538
 Маслов В. 109
 Маст Дж. 540
 Мастроянни М. 134, 342
 Матвеев Е. 17
 Мате Р. 367
 Маттиссен Р. 413
 Маяковский В. 401
 Медведкин А. 232
 Мейерхольд Вс. 54, 246
 Мейнсфилд Дж. 543
 Мекас А. 51, 202
 Мекас Й. 51, 202, 332, 333, 336,
 337, 339, *353, *355, *356
 Мельес Ж. 46, 51, 195, 244, 276,
 311, 312, 314, 366, 483
 Менакер Л. 502
 Меркьюри Ф. 233
 Меррик Дж. 60, 89, 411
 Месхиев Д. 275, 277–279
 Мидзогути К. 138
 Микаэлян С. 164
 Миллер Г. 22
 Миллер-Погачар А. 41
 Минео С. 285
 Миронов А. 447, 555
 Митенев К. 37, 39
 Митта А. 26
 Митчелл Г. 285
 Митчелл М. 311
 Митчум Р. 304
 Мифуне Т. 139, 276
 Михалков Н. 26, 444
 Мишкевич А. 383
 Молина А. 145
 Молчанов В. 396
 Монро М. 104, 326, 357, 424,
 429, 533
 Монтан И. 53, 55
 Монтес М. 323
 Моравиа А. 134
 Моргунев Е. 437
 Мордюкова Н. 442
 Морисси П. 323
 Моро Ж. 107, 559,
 Мородер Дж. 413, 424
 Морозов В. 35
 Моррис У. 149
 Моррисон Дж. 299, 400, 430, 549
 Москвина Т. 160, 456
 Мотыль В. 26
 Моцарт В. А. 15, 235
 Мур Р. 410
 Мурнау Ф.-В. 71, 89, 90, 206, 254,
 415, 424, 490, 493
 Мэдсен М. 182
 Мэттиз Дж. 428
 Мюзидора (также Рок Ж.) 206,
 525
 Наумов В. 162, 448
 Нахапетов Р. 17
 Негри П. 428
 Никандров В. 16
 Нико 535
 Николс М. 234, 253,
 Николсон Дж. 298
 Николсон Дж. Х. 398
 Никсон Р. 400, 401
 Никулин Ю. 437, 448
 Нильсен А. 525
 Ним Р. 78
 Ницше Ф. 36, 140, 150, 415, 525,
 549
 Новиков А. 117
 Нугманов Р. 136, 276, 277, 279
 Ньюмен К. 84
 Ньютон И. 533
 Нюквист С. 378
 О'Бэннон Д. 86
 О'Тенри 252, 441
 Овчаров С. 456
 Огородников В. 463, 456
 Одзу Я. 132, 138
 Озеров Ю. 273, 557
 Окуджава Б. 52
 Олейник С. 434
 Оно Й. 356
 Орлов А. 256
 Орлова Л. 158, 426
 Ортега-и-Гассет Х. 187, 188, 190
 Осима Н. 351, 411, 413
 Островский А. 566
 Пабст Г.-В. 423
 Павликовский А. 251

- Пазолини П. П. 98, 197, 207, 258,
*287, *288, 323, 366, 372,
501, 502
- Панфилов Г. 163
- Папанов А. 447
- Парацельс 257
- Паркер А. 424, 538
- Паркер Б. 540
- Парло Д. 269
- Парсонс Э. 540
- Пас О. 189, 198, 326
- Пасек С. 140
- Паттиера Т. 393, 430
- Пежемский М. 44, 46, 50–52, 274,
275, 278, 283, 467
- Пекинпа С. 23, *179, *180
- Пенн А. 540
- Пенн Ш. 538
- Перестиани И. 566, 568
- Перон Э. 538
- Петров А. 513
- Петров Е. 277, 425, 426, 434
- Петроний 134
- Пикассо П. 512
- Пикуль В. 26
- Пикфорд М. 246
- Писсарро К. 477, 478
- Пичул В. 167, 276–278
- Платон 147, 404
- Платонов А. 220, 221
- Плахов А. 456, 464
- По Э. 76, 86, 306, 397
- Поланский Р. 22, 328
- Помещиков Е. 271
- Поспелов П. 50
- Прайс В. 244, 398
- Пресли Э. 65, 133, 285, 299, 317,
326, 424
- Пресняков-мл. В. 171
- Приемыхов В. 296
- Протазанов Я. 566
- Пудовкин Вс. 199, 352
- Пфайфер М. 298
- Пшоняк В. 208
- Пырьев И. *271, *272
- Пьеха Э. 162
- Разумный А. 52, 55, 275, 467
- Рай С. 206
- Райтман А. 86
- Рамбова Н. 428, 429
- Раневская Ф. 447
- Рассел Б. 146
- Рассел К. 146, 149
- Рассел Ч. 87, 234
- Раш Р. 315
- Рей Ф. 145
- Рейган Р. 313, 417
- Ремизов А. 460
- Ренан Ж. Э. 311
- Рене А. 322, 510
- Ренуар Ж. *151, *152, 174, 204,
207, 256, 366, 485, 486, 499,
556
- Ренуар О. 151
- Рескин Дж. 149
- Риветт Ж. 569
- Рид Дж. 79
- Рие С. 254
- Рипперт О. 71
- Ритт М. 136
- Рифеншталь Л. 208, 393
- Рихтер Г. 54, 198, 203, 336, 355,
356, 490
- Ричардс Д. 304
- Робсон М. 78
- Рогожкин А. *345–348, 456,
463–465
- Родригес Р. 562
- Розанов В. 213
- Рок Ж. см. Мюзидора
- Ромер Э. *569, *570
- Ромеро Дж. А. 50, 78, 79, 82,
86, 110
- Роом А. 273, 352
- Росс Ф. 73
- Росселлини И. 64, 68
- Росселлини Р. 152, 206, 287, 356,
*403, *404
- Россиф Ф. 206
- Ростоцкий С. 556
- Роуг Н. 411, 413
- Рубенс П.-П. 222
- Рубинштейн Л. 186
- Рут Р. дель 358, 530
- Руттман В. 198, 484, 490
- Рыбкин И. 396
- Рэй Н. 132, 285
- Рэйми С. 73, 79
- Рябинин П. 117
- Рязанов Э. 26, 160, 166, 167, 431,
432, 444
- Сад Маркиз де 258, 288
- Садуль Ж. 194, 302, 306, 367, 424,
471, 479, 480
- Сакалаускас А. 346
- Сакамото Р. 413
- Самойлова Т. 107
- Сартр Ж.-П. 235, 512
- Светличная С. 442
- Светозаров Д. 28, 458–460
- Сейдельман С. 19, 22, 23
- Сейр З. см. Фицджеральд З.
- Селезнева Н. 442
- Селзник Д. 521
- Сельянов С. 29, *293, *294, 351,
352, 468
- Семенов Ю. 26
- Сеннет М. 195, 306, 435, 437, 443
- Сент-Джон Н. 415
- Сергеев В. 28, 460
- Сериков С. («Серп») 35
- Серк Д. 558
- Сибберг Д. 240
- Сидельников В. 115
- Силади А. 393
- Сименон Ж. 270
- Симон М. 269
- Симонов К. 119, 120, 159, 554
- Симонов Н. 514
- Синатра Ф. 285
- Синьоре С. 55
- Ситни П. А. 203
- Сичкин Б. 566
- Скорсезе М. 19, 21, 22, 207, 139,
234, 329, 351, 413, 414,
- Скотт Т. 411, 299
- Словацкий Ю. 383
- Смайг Дж. 78
- Смеяков Я. 437
- Смирнова Л. 158
- Смит А. Н. 538
- Смит Дж.-А. 479
- Смоктуновский И. 18, 256, 266,
272, 447
- Снежкин С. 456
- Содерберг С. 170, 544
- Сокуров А. 26, 28, *209,
*211–213, *215–217,
*220–223, *226–229, *232,
331–333, 396, 465, 466, 468,
482, 489, 502, 503
- Солженицын А. 32
- Соловьев С. 38, 41
- Солт У. 253
- Сомали Даш Гупта 404
- Сорокин Вяч. 456
- Софокл 187
- Спилберг С. 19, 68, 83, 330, 331,
363
- Споттисвуд Р. 420
- Спрингстин Б. 420
- Спэйдер Дж. 544
- Сталин И. 17, 119, 120, 313, 393,
394, 396, 400, 410, 427
- Сталлер И. см. Чиччиолина

- Сталлоне С. *419, *420, 304
 Станиславский К. 417, 420
 Старр Г. 312
 Старрет Дж. 82
 Стенвик Б. 243
 Стено 540
 Степун Ф. 211, 502
 Стердженс Дж. 136, 277
 Стерлинг Ф. 437
 Стерн Ст. 285
 Стивенсон Р.-Л. 72, 254
 Стокер Б. 72, 89, 90, 254, 257, 297
 Столяров С. 427
 Стоун О. 181, 400, 401, 420
 Страсберг Л. 417
 Стругацкие бр. 293
 Суворов А. 112
 Сурков А. 117
 Сухоруков В. 545
 Таланкин И. 292
 Тальберг И. 517
 Таннер А. 130
 Тарантино К. *181, *182, *184, 243, 299, 315, 318, *319, *320, 348, 405, 544, 560–562
 Тарковский А. 28, 29, 69, 132, 171, 207, 209, 211, 215, 216, 222, 227, 337, 352, 444, 489, 502, 503
 Тевис У. 411
 Тейлор Э. 544
 Теплиц Е. 471
 Тиг Л. 83
 Тимофеевский А. 100, 158, 222
 Товстоногов Г. 272
 Тодоровский П. 448
 Толстой А. 50
 Толстой Л. 146, 213
 Торнаторе Дж. 133
 Трауберг Л. 263, 266
 Трентиньян Ж.-Л. 533
 Трофименков М. 279, 463
 Трюффо Ф. 10, 132, 151, *173, *174, 204, 235, 267, 378, 403, 404, 409, 441, 558, 559, 569
 Тулин И. 508
 Туманишвили М. 551
 Турнье Ж. 255
 Туроев Т. 117
 Тьюлис Д. 149
 Тюрпин Б. 437
 Уайз Р. 255
 Уайлер У. 500
 Уайльд О. 70, 342, 344
 Уайт П. *526
 Уильям У. 530
 Уильямс К. 525
 Уиннер М. 23, 304
 Уитмен У. 247
 Уитни У. 540
 Ульман Л. 449
 Ульянов М. 448
 Уорнер бр. 516
 Уорхол Э. 203, 252, 256, *322, *323, *326, 338, 339, 356, 372, 451, 481, 482, 503, 510
 Уотерс Р. 11
 Урсуляк С. 168
 Уэйл Дж. 72, 88, 255, 493
 Уэйтс Т. 317, 413
 Уэллс О. 151, 170, 235, 243, 322, 337, *357–359, *362, 499, 500
 Уэлч Р. 107
 Уэст М. *530
 Фасбиндер Р. В. *91, *93, 411, 414, 423, 537
 Фейдт К. 490
 Феллини Ф. 65, 73, 133, 134, 155–157, 234, 235, 287, 322, 337, 403, 425, 451, 510
 Феоктистов А. 283
 Феррара А. 315, *414, *415, *417, *418
 Филонина А. 117
 Фицджеральд З. (также Сейр З.) *526, *529
 Фицджеральд Ф. С. 526, 529
 Фишер Т. 73, 76, 256, 326
 Фишингер О. 198
 Флейшер М. 529
 Фогель А. 194, 202, 336
 Фокс У. 515, 520
 Фонда Г. 252
 Фонда Дж. 534
 Фонда П. 252, 314, 398
 Форд Дж. 136
 Фостер Дж. 313
 Франжо Ж. 204
 Фрей С. 533
 Фрейд З. 77, 122
 Фридкин У. 82
 Фиррз С. 351, 493
 Фриче Г. фон 255
 Фрост М. 68
 Фрэнсис Дж. см. Китон Б.
 Фрэнсис Ф. 60
 Фуллер С. 558
 Фульчи Л. 76
 Фурманов Д. 111, 112, 117, 119–121
 Хантер Х. 544
 Хара В. 161
 Харлин Р. 87
 Хармс Д. 57, 171
 Харт Дж. 60
 Хейворт Р. 533
 Хейзинга Й. 189
 Хельм Б. 421
 Хемингуэй Э. 100, 296
 Хеммингс Д. 411
 Хенсон Дж. 413
 Херцог В. 89, 90, 206, 256, 257, 423
 Хичкок А. 28, 76–78, 83, 88, 90, 110, 174, 179, 245, 366, 378, 381, 407, 409, 441–443, 460, 465, 502, 558, 559, *563, 564
 Хоberman Дж. 190
 Хокинс С. Дж. 274, 318
 Хопкинс С. 87
 Хопкинс Э. 401
 Хоппер Д. 21, 64, 252, 285, 286, 314, 398, 549
 Хотиненко В. 557
 Хоукс Г. 28, 303, 304, 407, 500, 558
 Хоффман Д. 179, 180, 253
 Хуан Д. Г. 543
 Хупер Т. 73
 Хуциев М. 17, 25, 277
 Хьюстон Дж. 303, *357–359, *362, 533
 Хэммет Д. 182, 303, 358, 530
 Хюнте О. 421
 Цветаева М. 463
 Цибульский З. *97, 250, 251, 346
 Цивьян Ю. 483
 Цой В. 430, 556
 Цукор А. 516
 Чандлер Р. 182, 303
 Чапаев В. 10, 29, 44, 111, 112, 115–117, 119122, 125, 126, 266, 274, 276, 296
 Чаплин Ч. С. 152, 206, 234, 307, 310, 425, 435, 437, 440, 568
 Че Гевара Э. 98, 207, 274, 287
 Челентано А. 133
 Черных А. 465
 Честертон Г.-К. 431
 Чехов А. 213, 214, 332, 503, 562
 Чжан Имоу 405
 Чиаурели М. 55, 276, 394, 400
 Чиччиолина (также Сталлер И.) 396, 537
 Чкалов В. 44, 46, 274, 276

- Чосер Дж. 288
 Чоу Юнг Фат 313
 Чурикова И. 290
 Чэмберс М. 542
 Чюрленис М. 216, 356
 Шаброль К. 173, 235, 569
 Шамиссо А. фон 70, 494
 Шармен Дж. 314
 Шарп Д. 79
 Шарье Ж. 533
 Шахназаров К. 435
 Швайгер Т. 562
 Швейцер А. 146
 Швейцер М. 167, 277, 447
 Шевчук Ю. 294, 556
 Шейсдак Э. Б. 72, 255, 322
 Шекспир У. 136, 266, 401, 418, 441, 442, 448
 Шелли М. 254, 257
 Шелли П. Б. 355
 Шепитько Л. 556
 Шестов Л. 331
 Шимкус Дж. 512
 Шин М. 549
 Шлезингер Дж. 243, 252, 253
 Шлендорф Ф. 344, 411
 Шлиман Г. 311
 Шмыров Вяч. 100
 Шоланский К. 140, 141
 Шолдер Дж. 87
 Шолохов С. 279
 Шопен Ф. 525
 Шопенгауэр А. 525
 Шоу Б. 222, 223
 Шпенглер О. 187
 Штрогейм Э. 517
 Шуберт Ф. 136, 138
 Шукшин В. 277
 Шумахер Дж. 298, 299
 Щорс Н. 119, 120
 Эверс Г. 297
 Эвилдсен Дж. Г. 419
 Эггелинг В. 490
 Эгоян А. 544
 Эдуард VII 312
 Эйзенштейн С. 16, 46, 54, 55, 59, 151, 194, 198, 199, 235, *246, *247, 257, 263, 271, 276, 322, 352, 401, 426, 486, 494, 496, 497, 510, 552–554
 Эйснер Л. 206, 489
 Экберг А. 133, 134
 Эко У. 201
 Энгер К. 40, 192, 193
 Энджел К. 322
 Эпштейн Ж. 28, 195, 196, 269
 Эренбург И. 100
 Эрли С. С. 200
 Эрмлер Ф. 158, 159, 490
 Эсхил 187
 Эшби Х. 243
 Юнг К. Г. 126, 258
 Юризицкий С. 171
 Юрский С. 165–167
 Юсов В. 290
 Юткевич С. 17, 18, 206
 Юфит Е. («Юфа») *33, *35, *37–40, 45, 48, 50, *108–110, 283, 552
 Юхананов Б. 49
 Якобсон Р. 476
 Ямпольский М. 213, 229, 366, 367, 490, 494, 509
 Ян Т. 561
 Янгблад Дж. 203
 Янда К. 140
 Янковский О. 165
 Ярузельский В. 161

УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

- 2000 маньяков (Two Thousand Maniacs!, 1964) 73
 2001: Космическая одиссея (2001: A Space Odyssey, 1968) 315
 39 ступеней (The 39 Steps, 1935) 443, 563
 400 ударов (Les Quatre cents coups, 1959) 173, 235
 451° по Фаренгейту (Fahrenheit 451°, 1966) 174
 8½ (1963) 59, 155, 235, 337, 451, 510
 A Personal Journey Through American Movies (1995) 351
 Blow Up (1967) 534
 J. F. K. (1992) 400
 Macabre (1958) 244
 Mr. Sardonicus (1961) 244
 Stranger Than Paradise (1984) 317
 The Doors (1990) 299, 400
 А зори здесь тихие (1972) 556
 Австрийское поле (1991) 465
 Автокатастрофа (Crash, 1996) 542, 544
 Ад в поднебесье (The Towering Inferno, 1974) 78
 Аккаттоне (Accattone, 1961) 287
 Александр Невский (1938) 496, 553
 Алиса в городах (Alice in den Stadten, 1973) 130
 Алые паруса (1961) 513
 Амаркорд (Amarcord, 1973) 156
 Американская ночь (La Nuit américaine, 1973) 173, 174
 Американский оборотень в Лондоне (An American Werewolf in London, 1981) 86
 Андалузский пес (Un chien andalou, 1928) 34, 101, 191, 197, 202, 258, 262, 269, 274, 483
 Анна Каренина (Anna Karenina, 1935) 302, 323
 Антракт (Entr'acte, 1924) 196
 Антуан и Коlette (Antoine et Colette, 1962) 173
 Апокалипсис сегодня (Apocalypse Now, 1979) 549
 Апрель (1961) 103
 Арифметика убийства (1991) 459, 460
 Арсенал (1929) 352
 Асса (1987) 32, 38
 Аталанта (L'Atalante, 1934) 267, 270
 Афганский излом (1991) 556
 Афоня (1975) 290
 Аэропорт-75 (Airport 71974) 78
 Бабушка (Grandmother, 1970) 59
 Бабушкин внук (Grandma's Boy, 1922) 233
 Бабушкина лупа (Grandma's Reading Glass, 1900) 479
 Бер (1970) 448
 Беглец (The Fugitive, 1993) 299
 Бежин луг (19357) 325
 Без наркоза (Bez znieczulenia, 1978) 251
 Безумие доктора Тюба (La Folie du docteur Tube, 1915) 489
 Белое солнце пустыни (1970) 26, 279, 431, 432
 Белые ночи (Le notti bianche, 1957) 272
 Белый зомби (White Zombie, 1932) 79, 255
 Бегер (1984) 162
 Березняк (Brzezina, 1970) 207
 Берлин, симфония большого города (Berlin, Symphonie einer Grossstadt, 1927) 484
 Беспечный ездок (Easy Rider, 1969) 252, 314, 398
 Бешеная (Rabid, 1977) 542
 Бешеные псы (Reservoir Dogs, 1992) 181, 182, 184, 560
 Богатая невеста (1938) 271
 Божественная женщина (Divine Woman, 1928) 302
 Бойня в День Св. Валентина (The St. Valentine's Day Massacre, 1967) 398
 Бонни и Клайд (Bonnie and Clyde, 1967) 540
 Бонни и Клайд по-итальянски (Bonnie e Clyde all'italiana, 1982) 540
 Борсалино (Borsalino, 1970) 344
 Борсалино и Компания (Borsalino et Co, 1974) 420 344
 Брат (1997) 545, 548, 557
 Братва (Hard Men, 1997) 560, 561
 Братья Карамазовы (1969) 272
 Бриллиантовая рука (1968) 431, 434, 436, 442
 Броненосец «Потемкин» (1925) 53, 151, 176, 235, 246, 279, 313, 352, 367, 486, 494, 496, 553
 Бульварное чтиво (др. назв. Криминальное чтиво; Pulp Fiction, 1994) 181, 182, 319, 348, 390, 560
 Бумажные глаза Пришвина (1989) 351, 463, 465
 Бунтовщик без причины (др. назв. Бунтарь без причины; Rebel Without a Cause, 1955) 91 150, 285, 286, 315
 Бэтмен (Batman, 1966) 297
 Бэтмен (Batman, 1989) 233, 297, 298
 Бэтмен навсегда (Batman Forever, 1995) 297
 В ночи (Into the Night, 1985) 413
 В шесть часов вечера после войны (1944) 176
 Ваал (Baal, 1969) 411
 Валерий Чкалов (1941) 467
 Вампир (др. назв. Вампир: Сон Аллана Грея; Vampyr: Der Traum des Allan Grey, 1932) 214, 370, 375, 381, 489, 507, 509
 Вампиры (Les Vampires, 1915) 525
 Великая иллюзия (La Grande illusion, 1937) 151, 152, 486, 556

- Великий гражданин (1939) 175, 400, 490
 Великолепная семерка (The Magnificent Seven, 1960) 136, 276, 277, 568
 Вепри суицида (1988) 39, 43, 48, 108
 Веселые ребята (1934) 425
 Весна (1947) 43
 Весна (1987) 38, 39, 42, 43
 Весна на Заречной улице (1956) 52, 102
 Вестсайдская история (West Side Story, 1961) 234, 285, 418
 Вечный сон (др. назв. Большой сон; The Big Sleep, 1978) 304
 Взломщик (1987) 456
 Видеоотряд (Videodrome, 1983) 542
 Виридиана (Viridiana, 1961) 144, 262
 Витгенштейн (Wittgenstein, 1993) 146
 Вкус хлеба (1979) 28
 Власть мертвеца (др. назв. Зловещие мертвецы; The Evil Dead, 1982) 73, 79
 Водный мир (Waterworld, 1995) 314
 Возвращение Бэтмена (др. назв. Бэтмен возвращается; Batman Returns, 1992) 233, 297, 298
 Возвращение живых мертвецов (The Return of the Living Dead, 1985) 86
 Возвращение живых мертвецов (The Return of the Living Dead, 1988) 86
 Волга-Волга (1938) 425
 Волк (Wolf, 1994) 234, 254, 257
 Волшебник Страны Оз (The Wizard of Oz, 1939) 234
 Ворон (The Raven, 1963) 76
 Воспоминание о прошедшем дне (др. назв. В память ушедшего дня; Praejusios dienos atminimui, 1990) 472
 Восточнее рая (др. назв. К востоку от рая; East of Eden, 1955) 286
 Восхождение (1977) 556
 Время быть диким (A fei jingyuhn, 1991) 407
 Время печали еще не пришло (1995) 294, 351
 Всё на продажу (Wszystko na sprzedaż, 1969) 97, 140, 141, 251, 389
 Выпускник (The Graduate, 1967) 253
 Высокие надежды (High Hopes, 1988) 149
 Высота (1957) 102
 Газонокосильщик (The Lawnmower Man, 1992) 233
 Гамлет (1964) 18, 263, 266, 513, 460
 Гамма 693 (др. назв. Ночь зомби; Gamma 693 / Night of the Zombies, 1981) 79
 Генерал (The General, 1927) 307, 310
 Гибель Японии (1973) 90
 Гигант (Giant, 1956) 286
 Голдфингер (Goldfinger, 1964) 408
 Голем (Der Golem, 1914) 70, 254, 322
 Голем, как он пришел в мир (Der Golem, wie er in die Welt kam, 1920) 69–72, 254, 421
 Головокружение (Vertigo, 1958) 378, 442
 Голод (Hunger, 1983) 411
 Голос (1982) 453
 Голос Луны (La voce della luna, 1990) 156
 Голубая бездна (The Big Blue, 1988) 512
 Голубой ангел (Der blaue Engel, 1930) 426
 Гомункулус (Homunkulus, 1916) 71, 423
 Гонки с дьяволом (Race with the Devil, 1974) 82
 Город Зеро (1988) 45
 Город страха (Fear City, 1984) 417
 Господин оформитель (1988) 14
 Гость из Африки (1988) 39
 Гражданин Кейн (Citizen Kane, 1941) 140, 151, 235, 243, 337, 357–359, 362, 363, 486, 499, 501
 Гремлины (Gremlins, 1984) 73, 88
 Гремлины-2 (Gremlins 2: The New Batch, 1990) 88
 Греческая смоковница (Griechische Feigen, 1976) 445
 Гробница Лигеи (The Tomb of Ligeia, 1964) 397
 Дантон (Danton, 1982) 383
 Два бойца (1943) 159, 554
 Два капитана-2 (1992) 275
 Двадцать дней без войны (1976) 455
 Двенадцать стульев (1971) 432
 Двойные вершины см. Твин Пикс
 Двуликая женщина (Two-faced Woman, 1941) 302
 Девушка из банка (Zbrodniarz i panna, 1963) 97
 Девять дней одного года (1961) 101
 Дело было в Пенькове (1957) 102
 Деловые люди (1962) 441
 День ангела (1980 / 1988) 293, 294, 351
 День мертвецов (Day of the Dead, 1985) 79
 Дерсу Узала (1975) 139
 Дети не должны играть с мертвыми игрушками (др. назв. Трупы детям не игрушка; Children Shouldn't Play with Dead Things, 1972) 79
 Джентльмены удачи (1971) 431
 Джесси Джеймс встречается с дочерью Франкенштейна (Jesse James Meets Frankenstein's Daughter, 1965) 256
 Джинджер и Фред (Ginger e Fred, 1985) 156
 Джонни-мнемоник (Johnny Mnemonic, 1995) 564
 Дик Трейси (Dick Tracy, 1990) 233
 Дикарь (The Wild One, 1953) 315
 Дикая банда (The Wild Bunch, 1969) 179
 Дикие ангелы (The Wild Angels, 1966) 397
 Дикие орхидеи (Wild Orchids, 1929) 302
 Дикие сердцем (Wild at Heart, 1990) 21, 65, 68,
 Дикий Восток (1993) 136, 276
 Дирижер (Dyrygent, 1979) 383
 Дитя Макона (The Baby of Macon, 1993) 149
 Дневная красавица (Belle de Jour, 1966) 145
 Дни затмения (1988) 32, 222, 226–229
 До конца света (Bis ans Ende der Welt, 1991) 129
 До свидания, дети (Au Revoir, les enfants, 1986) 181, 320

- Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен (1964) 448
- Доверие (1975)
- Доктор Джекил и Мистер Хайд (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932) 72, 255, 256, 493
- Доктор Мабузе, игрок (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922) 254
- Доктор Но (Doctor No, 1962) 408, 409
- Долгий сон (др. назв. Большой сон; The Big Sleep, 1946) 303, 304
- Дом Дракулы (House of Dracula, 1944) 256
- Дон Кихот (1957) 263, 266
- Дорога (La Strada, 1954) 134, 156
- Достучаться до небес (Knocking' On Heaven's Door, 1997) 560, 561
- Дочь воды (La Fille de l'eau, 1924) 152
- Дочь Дракулы (Dracula's Daughter, 1936) 256
- Дракула (Dracula, 1931) 72, 255, 257, 315, 493
- Дракула (Dracula, 1992) 256, 493
- Дракула Энди Уорхола (Andy Warhol's Dracula, 1974) 256, 326
- Дрожь (др. назв. Судороги; Shivers, 1975) 542
- Дрянь (1990) 16
- Духов день (1990) 294, 351
- Дуэль (The Duel, 1971) 83
- Дьяволицы (Les Diaboliques, 1954) 243
- Дюна (Dune, 1984) 61
- Дядя Ваня (1970) 223
- Евангелие от Матфея (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) 98, 221, 287, 288
- Европейская история (1984) 163
- Еда (Eat, 1963) 322
- Жажда смерти (Death Wish, 1974)
- Жди меня (1943) 159, 554
- Жертвоприношение (Offret, 1986) 209, 211, 216, 502
- Жестокий романс (1984) 273, 566
- Жизнь сладка (др. назв. Сладости жизни; Life is Sweet, 1990) 149
- Жюдекс (Judex, 1916) 312, 252
- Жюль и Джим (Jules et Jim, 1962) 174
- За пригоршню долларов (Per un pugno di dollari, 1964) 136
- За спичками (1980) 432
- Забывшие (Los Olvidados, 1950) 262
- Завещание доктора Корделье (Le testament du Dr. Cordelier, 1958) 256
- Завороженный (Spellbound, 1945) 77, 78
- Закат мертвецов (др. назв. Рассвет мертвецов; Dawn of the Dead, 1979) 79
- Замок (1994) 171, 294, 548
- Замок паутины, или Трон в крови (Kumonosu jo, 1957) 136
- Замри – умри – воскресни! (1989) 545
- Замужество Марии Браун (Die Ehe der Maria Braun, 1978) 537
- Застава Ильича (др. назв. Мне двадцать лет; 1964) 18
- Затерянное шоссе (др. назв. Шоссе в никуда; Lost Highway, 1997) 544
- Затмение (L'eclisse, 1961) 342
- Звездные войны (Star Wars, 1977) 10, 28, 60
- Здесь кто-то был (1989) 49
- Зеленая комната (La Chambre verte, 1978) 174
- Землетрясение (Earthquake, 1974) 78
- Земля без хлеба (Las Hurdes: Tierra Sin Pan, 1932) 262
- Земля обетованная (Ziemia obiecana, 1974) 251
- Земляничная поляна (Smultronstallet, 1957) 370, 441
- Зеркало (1975) 26
- Зимний вечер в Гаграх (1985) 448
- Злые остаются живыми (др. назв. Чем хуже человек, тем лучше он спит; Warui yatsu hodo yoku nemuru, 1960) 136, 138
- Змеиные глаза (др. назв. Опасные игры; Snake Eyes / Dangerous Game, 1993) 415
- Золотая карета (La Carrozza d'oro, 1951) 151
- Золотой век (Un Siecle d'or, 1930) 262
- Золотой глаз (Golden Eye, 1995) 408, 410
- Золотой теленок (1968) 167, 276, 447
- И Бог создал женщину... (Et Dieu... créa la femme, 1956) 533
- И корабль плывет... (E la nave va..., 1983) 155–157
- Иван Васильевич меняет профессию (1973) 432, 434, 437, 441
- Иван Грозный (1944–1945 / 1958) 246, 247, 441
- Иваново детство (1962) 101
- Игла (1988) 240
- Игры плача (др. назв. Жестокая игра; The Crying Game, 1992) 141, 149
- Иди и смотри (1985) 42, 159, 176, 552, 555
- Идиот (Hakuchi, 1951) 136
- Из России с любовью (From Russia with Love, 1963) 409
- Избавление (Deliverance, 1972) 23
- Имитатор (1990) 16
- Имя: Кармен (Prenom: Carmen, 1982) 194
- Индиана Джонс (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) 408
- Индустриальная симфония № 1 (Industrial Symphony No. 1990) 68
- Инкогнито из Петербурга (1977) 432
- Инопланетянин (E. T. The Extra-Terrestrial, 1982)
- Интервью (Intervista, 1986) 134, 156
- Искатели приключений (Les Aventuries, 1967) 512
- Искусительница (The Temptress, 1926) 302
- Истина (La Vérité, 1960) 533
- История Бастера Китона (The Buster Keaton Story, 1957) 307
- История Бонни Паркер (The Bonnie Parker Story, 1958) 540
- Истребители привидений (др. назв. Охотники за привидениями; Ghost Busters, 1984) 86

- Итальянец в Варшаве (Giuseppe w Warszawie, 1964) 97
- Июльский дождь (1966) 100
- К северу через северо-запад (North by Northwest, 1959) 409, 442
- Кабинет доктора Калигари (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919) 69, 71, 232, 254, 421, 488–490
- Кавалер Золотой Звезды (1950) 400
- Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика (1966) 431, 434, 436, 441
- Кавказский пленник (1996) 545, 551, 556
- Казанова Феллини (Il Casanova di Fellini, 1976) 155
- Как жиголо (Schöner Gigolo, armer Gigolo, 1978) 411
- Камень (1992) 212–214, 232, 331, 332, 503
- Канал (Kanał, 1956) 250, 251, 383, 389
- Караул (1989) 463–465, 346
- Карманные деньги (L'Argent de poche, 1976) 174
- Касабланка (Casablanca, 1943) 311
- Катала (1989) 28
- Кафка (Kafka, 1991) 170
- Кин-дза-дза (1986) 292
- Кинг Конг (King Kong, 1933) 72, 73, 85, 90, 322, 520
- Кинг Конг (King Kong, 1976) 73, 90
- Кинг Конг жив (King Kong, 1977) 90
- Кинотеатр «Парадизо» (Nuovo cinema Paradiso, 1988) 133
- Китайка (China Girl, 1987) 418
- Клеопатра (Cleopatra, 1963) 107
- Клещ (1990) 28
- Клятва (1946) 400
- Колодец и маятник (The Pit and the Pendulum, 1961) 398
- Колыбельная (1937) 394
- Кома (1989) 463–465
- Коматозники (Flatliners, 1990) 298
- Коммунист (1957) 175
- Композитор Гинка (1952) 400
- Королева Кристина (Queen Christina, 1934) 302
- Король Лир (1970) 263, 266
- Король Лир (King Lear, 1987) 320
- Король Нью-Йорка (King of New York, 1990) 415, 417
- Кошмар на Улице Вязов (A Nightmare on Elm Street, 1984) 87, 162
- Кошмар на улице Вязов-3 (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, 1987) 234
- Красавчик Серж (Le Beau Serge, 1958) 235
- Красная борода (Akahige, 1965) 136, 138
- Красная палатка (1969) 408
- Красные дьяволята (1923) 273, 566, 568
- Красный шар (Le Ballon rouge, 1956) 101
- Крестный отец (The Godfather, 1972) 61, 398,
- Кровь и песок (Blood and Sand, 1922) 429
- Круг второй (1990) 213, 214, 221, 227–229, 232, 331
- Кубанские казаки (1949) 271, 272
- Кулачное право свободы (Faustrecht der Freiheit, 1975) 93
- Лабиринт (Labyrinth, 1986) 413
- Ленин в Париже (1981) 18
- Ленин в Польше (1966) 17
- Ленинград. Ноябрь (1990) 130
- Леопард (Il Gattopardo, 1962) 342
- Лесоруб (1985) 37, 38
- Лётна (Lotna, 1959) 250
- Лето с Моникой (Sommaren med Monica, 1953) 381
- Летят журавли (1957) 277
- Лили Марлен (Lili Marleen, 1978) 91
- Лихорадка субботнего вечера (Saturday Night Fever, 1977) 234
- Лобзание (др. назв. Поцелуй; Kiss, 1929) 302
- Ложное движение (Falsche Bewegung, 1974) 129
- Любовники Марии (Maria's Lovers, 1983) 223
- Любовь двадцатилетних (др. назв. Любовь в двадцать лет; L'Amour à vingt ans, 1962) 250
- Любовь Свана (Un Amour de Swann, 1984) 344
- Любовь холоднее смерти (Liebe ist kälter als der Tod, 1969) 91
- Людвиг (Ludwig, 1972) 344
- Люцифер восставший (др. назв. Восход Люцифера; Lucifer Rising, 1968) 192
- М (др. назв. М: Убийца; M: Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931) 417
- М. Баттерфляй (M. Butterfly, 1993) 544
- М. Е. (1986) 280
- Маленькая Вера (1988) 464
- Маленький магазинчик ужасов (The Little Shop of Horrors, 1960) 398
- Мальтийский сокол (The Maltese Falcon, 1941) 303, 533, 357, 359, 362
- Мария (1988) 212
- Марсельеза (La Marseillaise, 1938) 152
- Маска (The Mask, 1994) 75 233, 234, 299
- Маска красной смерти (The Masque of the Red Death, 1964) 76, 397
- Мать (1926) 352
- Мессия (Il Messia, 1978) 404
- Метрополис (Metropolis, 1926) 232, 413, 421, 423, 424, 497, 553
- Механический балет (Ballet Mécanique, 1925) 196
- Мечты идиота (1993) 167, 276, 278
- Миллион лет до нашей эры (One Million Years B. C., 1966) 107
- Милый, дорогой, любимый, единственный... (1985) 453
- Мимино (1977) 163, 165, 166, 290
- Мисс 45-й калибр (др. назв. Ангел мщения; Ms .45 / Angel of Vengeance, 1981) 417
- Миф о Леониде (1991) 392
- Моби Дик (Moby Dick, 1956) 357
- Мой друг Иван Лапшин (1984) 42, 455, 462, 555

- Молодой раджа (The Young Rajah, 1922) 429
 Молодой Франкенштейн (Young Frankenstein, 1974) 86, 256
 Молчание (Tystnaden, 1963) 449, 451
 Москва слезам не верит (1979) 175
 Московская элегия (1986) 215, 222
 Мочевуицы-труполовы (1987) 39, 43, 108
 Мошенничество (Il Bidone, 1955) 134
 Мужество (1988) 39
 Мурашка (др. назв. Тинглер; The Tangler, 1959) 244, 245
 Мусор (Trash, 1969) 326
 Мусоргский (1950) 400
 Мусульманин (1995) 557
 Муха (The Fly, 1986) 84, 542, 544
 Мы из джаза (1983) 448
 Мыс страха (Cape Fear, 1992) 329
 Мэри Рейли (Mary Reilly, 1996) 493
 На дне (Donzoko, 1957) 136
 На одной планете (1965) 18
 На последнем дыхании (À Bout de souffle, 1959) 150, 204, 240, 250, 276, 344, 511
 На ярком солнце (Plein soleil, 1960) 342
 Наваждение (1965) 440, 443
 Навигатор (The Navigator, 1924) 307, 310
 Над темной водой (1993) 275, 278
 Надежда (1973)
 Надругательство (др. назв. Гнев; The Outrage, 1964) 136
 Назарин (Nazarin, 1958) 144, 262
 Настасья Филипповна (1958) 272
 Настоящая любовь (True Romance, 1993) 299
 Наступающие тигру на хвост (др. назв. Идущие за хвостом тигра; Tora no o wo fumu otokotachi, 1945) 136
 Настя (1993) 290, 292
 Не горюй! (1969) 292
 Не может быть! (1975) 434, 441
 Небеса обетованные (1991) 166
 Небо над Берлином (Der Himmel über Berlin, 1987) 130, 132
 Небоскреб см. Эмпайр Стейт Билдинг
 Невероятно увеличивающаяся голова (L'Homme à la tête en sautoir, 1901) 483
 Невеста Франкенштейна (The Bride of Frankenstein, 1935) 256
 Нежная кожа (La Peau douce, 1964) 174
 Неистовый см. Фрэнтик
 Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков (1924) 163
 Нетерпимость (Intolerance, 1916) 199, 246, 247, 494, 517
 Неуловимые мстители (1966) 26, 46, 273, 566, 568
 Нечто дикое (др. назв. Дикая штука; Something Wild, 1986) 21, 22
 Нибелунги (Die Nibelungen, 1924) 497
 Ник-фильм. Молния над водой (Lightning over Water, 1980) 132
 Никогда (1962) 448
 Никогда не говори «никогда» (Never Say Never Again, 1983) 408
 Никотин (1993) 240, 276–279
 Никсон (Nixon, 1995) 400, 401
 Новая Москва (1938) 232
 Новобрачная была в черном (др. назв. Невеста была в трауре; La Mariée était en noir, 1967) 174, 558
 Новый Вавилон (1929) 266
 Ноль за поведение (Zéro de conduite, 1933) 267, 269
 Ностальгия (1983) 165
 Носферату: Призрак ночи (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979) 89, 256, 257
 Носферату: Симфония ужаса (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) 69, 71, 72, 206, 254, 415, 490
 Ночи Кабирии (Le Notti di Cabiria, 1957) 133, 134, 156, 287
 Ночь живых мертвецов (Night of the Living Dead, 1968) 78, 110
 Обнаженный (Naked, 1993) 149, 150
 Обратная сторона ветра (The Other Side of the Wind, 1972) 357
 Овечий сыр (Laviamoci il cervello, 1963) 287
 Одержимый убийством (др. назв. Со склонностью к убийству; Homicidal, 1961) 244, 245
 Одинокий голос человека (1978 / 1987) 211, 217, 221, 227, 229
 Одиночное плавание (1985) 551
 Однажды в Америке (Once upon a Time in America, 1983) 445, 312
 Окно в Париж (1993) 169
 Окно во двор (Rear Window, 1954) 378, 460
 Окраина (1933) 352, 551
 Октябрь (1927) 16
 Омен (The Omen, 1976) 82
 Он стоит в пустыне (He Stands in a Desert, 1985) 356
 Она защищает Родину (1943) 158, 159, 176
 Опасно для жизни (1985) 440
 Опасные приключения Полины (The Perils of Pauline, 1914) 526
 Операция Ы и другие приключения Шурика (1965) 431, 432, 437, 440, 441
 Опоздавшие на паром (De nåede færgen, 1948) 372, 375, 377, 381, 501, 503
 Оружие деревьев (Guns of the Trees, 1961) 355
 Орфей (Orphée, 1949) 300
 Освобождение (1968–1972) 18, 25, 166, 175, 273
 Осенний марафон (1979) 290, 292
 Осенняя соната (Höstsonaten, 1978) 451
 Оскар (Oscar, 1967) 420
 Особенности национальной охоты (1995) 345, 347, 348

- Остатки (др. назв. Шэнкс; Shanks, 1974) 243
 Пагубная привычка (др. назв. Зависимость; The Addiction, 1995) 415
 Падение см. С меня хватит
 Падение Берлина (1949) 175, 273, 394, 400
 Пайза (Paisà, 1946) 403, 404
 Палач (1990) 16, 460, 461
 Папа, умер Дед Мороз (1991) 108–110
 Парад ужасов (др. назв. Калейдоскоп ужасов; Creepshow, 1982) 86
 Парень из нашего города (1942) 313
 Париж глазами... (Paris vu par..., 1965) 569
 Париж, Техас (Paris, Texas, 1984) 129, 130, 339, 340, 372, 451, 511
 Партийный билет (1936) 554
 Паспорт (1990) 165, 166, 292
 Пацаны (1983) 453
 Пейзаж после битвы (Krajobraz po bitwie, 1970) 207, 389
 Пепел (Popioly, 1965) 207, 383, 389
 Пепел времени (Ashes of Time, 1994) 407
 Пепел и алмаз (Popiół i diament, 1958) 97, 207, 250, 251, 313, 383, 389
 Переход товарища Чкалова через Северный полюс (1990) 14, 44, 51, 52, 274, 467
 Перл в армии (Pearl of the Army, 1916) 526
 Персона (Persona, 1966) 129, 214, 338, 340, 370, 371, 372, 382, 449, 451, 503, 511
 Перстень с орлом в короне (Pierścionek z orłem w koronie, 1993) 389, 250, 251
 Пес Барбос и необычный кросс (1961) 434, 436, 437
 Песни под дождем (др. назв. Поющие под дождем; Singin' in the Rain, 1952) 234
 Печальные моменты (др. назв. Мрачные моменты; Bleak Moments, 1971) 149
 Пилат и другие (Pilatus und andere, 1971) 207, 208
 Пир в Жирмунке (Боевой киносборник № 6, 1941) 555
 Пираты XX века (1979) 551
 Пиры Валтасара (1989) 396
 Пленники удачи (1993) 276–278
 Плоть и дьявол (Flesh and the Devil, 1927) 302
 Плохой лейтенант (Bad Lieutenant, 1992) 418
 По поводу Ниццы (À Propos de Nice, 1929) 269
 Побег (The Getaway, 1972) 179, 180
 Побег (The Getaway, 1994) 179
 Под знаком Льва (др. назв. Знак Льва; Le signe du lion, 1959) 569
 Подземка (Subway, 1985) 240
 Поездка в Италию (Viaggio in Italia, 1954) 404
 Поймать вора (To Catch a Thief, 1955) 378
 Покаяние (1984 / 1987) 140
 Поколение (Pokolenie, 1955) 250, 251, 383, 389
 Политый поливальщик (L'arroseur arrosé, 1895) 61
 Полиция (др. назв. Полицейские; Cops, 1922) 310
 Положение вещей (Der Stand der Dinge, 1982) 132
 Полуденные ловушки (др. назв. Слепелуденные сети; Meshes of the Afternoon, 1943) 202
 Полуночный ковбой (Midnight Cowboy, 1969) 252, 253
 Порох (1985) 455
 После работы (After Hours, 1985) 19, 21–23, 234
 Последнее искушение Христа (The Last Temptation of Christ, 1988) 413
 Последнее метро (Le Dernier métro, 1980) 174
 Последнее танго в Париже (Ultimo tango a Parigi, 1972) 173
 Последний дом слева (Last House on the Left, 1974) 73
 Последний дюйм (1959) 512
 Посторонний (Lo Straniero, 1967) 342
 Постполитическое кино (1988) 48, 283
 Похитители тел (Body Snatchers, 1993) 417
 Похищение «Савойи» (1979) 551
 Похороны крыс Брэма Стокера (Bram Stoker's Burial of the Rats, 1994) 397
 Правила игры (La Règle du jeu, 1939) 151, 152, 204, 366, 486
 Пражский студент (Der Student von Prag, 1913) 70, 72, 254, 494
 Пражский студент (Der Student von Prag, 1926) 70, 72
 Предсказание (1993) 166
 Прекрасная Нивернеза (La Belle Nivernaise, 1923) 269
 Преступление княжны Ширванской (1926) 568
 Прибытие поезда на станцию Сюта (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895) 310, 483
 Призрак свободы (Le Fantôme de la liberté, 1974) 144, 262
 Призрак Франкенштейна (The Ghost of Frankenstein, 1942) 256
 Приключение «Посейдона» (The Poseidon Adventure, 1972) 78
 Прирожденные убийцы (Natural Born Killers, 1994) 181
 Причастие (Nattvardsgästerna, 1963) 376, 377, 501, 507, 508
 Пришпиленный капрал (Le Caporal épinglé, 1962) 152
 Проверка на дорогах (др. назв. Операция «С Новым годом»; 1971 / 1985) 455, 462
 Простая элегия (1990) 216, 220
 Простой случай (1931) 199
 Процесс (The Trial, 1962) 170
 Прощай, моя любимая (др. назв. Прощай, моя красавица; Farewell, My Lovely, 1975) 304
 Психо (Psycho, 1960) 77–79, 243, 381, 460
 Психомания (Psychomania, 1971) 79
 Псы (1989) 458, 459, 461

- Птицы (The Birds, 1963) 83
 Путешествие (др. назв. Трип; The Trip, 1967) 397
 Пьяный ангел (Yoidore tenshi, 1948) 136
 Радуга (1943) 159, 554
 Рай и ад (Tengoku to Jigoku, 1963) 136
 Раковина и священник (La Coquille et le clergyman, 1928) 196
 Ран (также Смута; Ran, 1985) 136, 139
 Расемон (Rashomon, 1950) 136, 140
 Расчленение по-техасски при помощи механической пилы (др. назв. Техасская резня бензопилой; The Texas Chainsaw Massacre, 1974) 73
 Ребекка (Rebecca, 1940) 378
 Ребенок Розмари (Rosemary's Baby, 1968) 43, 82, 243, 327
 Рейс-222 (1985) 164
 Репетиция оркестра (Prova d'orchestra, 1979) 155
 Рим – открытый город (Roma, città aperta, 1945) 403, 404
 Ричард III (Richard III, 1955) 401
 РоГоПаГ (RoGoPaG, 1963) 287
 Рождение нации (The Birth of a Nation, 1915) 235, 246, 247, 517
 Рожденный 4-го июля (Born on the Fourth of July, 1988) 400
 Рок всю ночь (Rock All Night, 1957) 398
 Рокки (Rocky, 1976) 419
 Рокки Хоррор (др. назв. Шоу ужасов Рокки Хоррора; Rocky Horror Picture Show, 1975) 314
 Рокко и его братья (Rocco e i suoi fratelli, 1960) 342
 Романс о влюбленных (1974) 168
 Рукопись, найденная в Сарагосе (Rękopis znaleziony w Saragossie, 1965) 97
 Русская идея (1995) 351, 352
 Русский вопрос (1947) 163
 Русский регтайм (1993) 168
 Рыцари поднебесья (1989) 39, 40, 42, 45, 50, 108,
 Рэмбо-1: Первая кровь (First Blood, 1982) 419
 Рэмбо-2: Первая кровь. Часть II (Rambo: First Blood Part II, 1986) 313
 Рэмбо-3 (Rambo III, 1988) 420
 С меня хватит (также Падение; Falling Down, 1993) 298
 С течением времени (Im Lauf der Zeit, 1976) 130
 С. В. Д. (1927) 266
 Сага о женщинах-викингах и их путешествии по водам Великого Морского Змея (др. назв. Сага о женщинах-викингах и об их путешествии по водам Великого Змеиною Морю; The Saga of the Viking Women and Their Voyage to the Waters of the Great Sea Serpent, 1957) 398
 Сады Скорпиона (1991) 52–54, 467, 468
 Сало, или 120 дней Содома (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) 288
 Самогонщики (1961) 433, 437
 Самсон (Samson, 1961) 389
 Санитары-оборотни (1984) 38, 42, 108
 Санта-Барбара (1984–1992) 446, 475
 Сатана встретил леди (Satan Met a Lady, 1936) 358, 530
 Сатирикон Феллини (Fellini Satyricon, 1969) 134, 155, 156
 Свадебный марш (The Wedding March, 1928) 517
 Светлый путь (1940) 425
 Секретарь райкома (1942) 159, 554
 Секс, ложь и видео (Sex, Lies and Videotape, 1989) 544
 Семейная жизнь (Życie rodzinne, 1970) 173
 Семнадцать мгновений весны (1973) 447
 Семь самураев (Shichinin no samurai, 1954) 136, 276
 Сервировка-рокировка (1988) 280
 Сережа (1960) 292
 Симеон-столпник (Simón del Desierto, 1965) 262
 Синий бархат (Blue Velvet, 1986) 21, 22, 61, 64, 65, 68, 89, 234, 314
 Сирена с «Миссисипи» (La Sirène du Mississipi 1969) 174, 559
 Сияние (The Shining, 1980) 82
 Скалолаз (Cliffhanger, 1993) 420
 Скорбное бесчувствие (1983 / 1987) 222, 223, 229
 Скорость (Speed, 1994) 314
 Скорпион восставший (др. назв. Восход Скорпиона; Scorpio Rising, 1964) 192
 Скромное обаяние буржуазии (Le Charme discret de la bourgeoisie, 1972) 262
 Сладкая жизнь (La Dolce vita, 1959) 133, 134, 155–157
 Слезы капали (1982) 290
 Слово (Ordet, 1955) 375, 509
 Сломанные побеги (Broken Blossoms, 1919) 247
 Случай с ефрейтором Кочетковым (1955) 52, 53, 55, 275, 467
 Смута см. Ран
 Сны (Yume, 1990) 136, 139
 Советская элегия (1989) 217, 396
 Совсем пропащий (1973) 292
 Сокровища пылающих скал (1969) 551
 Солдаты свободы (1977) 17, 28
 Соломенные псы (Straw Dogs, 1971) 23, 179, 180
 Сон (Sleep, 1963) 322, 323
 Соседка (La Femme d'à côté, 1981) 174
 Спаси и сохрани (1989) 212, 217, 228, 229, 331
 Спортлото-82 (1982) 440
 Сталкер (1979) 209, 352
 Старики-разбойники (1971) 448
 Стачка (1925) 496, 552
 Стиральная головка (др. назв. Голова-ластик; Eraserhead, 1977) 59, 60, 89, 315
 Сто дней после детства (1975) 32
 Стой, или моя мама будет стрелять (Stop! Or my Mom will Shoot, 1992) 420

- Странная история доктора Джекила и мистера Хайда (1986) 256
- Страсти Жанны д'Арк (La Passion de Jeanne d'Arc, 1927) 367, 370, 371, 375, 509
- Страстная неделя (Wielki Tydzień, 1995) 389
- Стратегия паука (Strategia del ragno, 1970) 404
- Стреляйте в пианиста (Tirez sur le pianiste, 1960) 174, 558
- Стрижка (Haircut, 1963) 322
- Стромболи – земля Божья (Stromboli, terra di Dio, 1950) 287, 404
- Сцены из супружеской жизни (Scener ur ett äktenskap, 1974) 451
- Счастливого Рождества, мистер Лоуренс (Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983) 411
- Счастливые дни (1991) 170, 545, 548
- Сын Дракулы (Son of Dracula, 1943) 256
- Сын Франкенштейна (Son of Frankenstein, 1939) 256
- Таинственная женщина (A Woman of Affairs, 1929) 302
- Тайны Нью-Йорка (др. назв. Похождения Элен; The Exploits of Elaine, 1915) 526
- Тайны одной души (Geheimnisse einer Seele, 1926) 423
- Такси-блюз (1990) 296, 545
- Таксист (Taxi Driver, 1976) 313
- Танго и Кэш (Tango & Cash, 1989) 420
- Твин Пикс (также Двойные вершины; Twin Peaks, 1990–1991) 68, 327
- Твин Пикс: Огонь, иди за мной (Twin Peaks: Fire Walk with Me, 1992) 413
- Тегеран-43 (1980) 162
- Телохранитель (также Юджимбо; Yojimbo, 1961) 136, 414
- Тема (1979 / 1986) 163
- Тень воина (Kagemusha, 1980) 136, 139
- Тетка Чарлея (Charleys Tante, 1956) 150
- Тихие страницы (1993) 323, 331
- Токио-Га (Tokyo-Ga, 1985) 132
- Торпедоносцы (1983) 455
- Тоска Вероники Фосс (Die Sehnsucht der Veronika Voss, 1981) 91
- Трагедия в стиле рок (1988) 14
- Трагедия века (1993–1994) 557
- Трактористы (1939) 274
- Трактористы-2 (1992) 274
- Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire, 1951) 313
- Три цвета: Красный (Trois couleurs: Rouge, 1994) 390
- Три шага в бреду (Tre passi nel delirio, 1968) 397
- Три эпохи (Three Ages, 1923) 307
- Тридцать три (1965) 290
- Триллер (Michael Jackson's Thriller, 1983) 234
- Тристана (Tristana, 1970) 262
- Триумф воли (Triumph des Willens, 1935) 208, 393
- Трюкач (The Stunt Man, 1980) 315
- Тупые губы (1988) 39
- Тщетные поиски Сьюзен (др. назв. Отчаянно ищу Сьюзен; Desperately Seeking Susan, 1985) 19, 21–23
- Ты у меня одна (1993) 168
- Тюряга (Lock Up, 1989) 420
- Убежавший поезд (др. назв. Поезд-беглец; Runaway Train, 1985) 136
- Убийца-сверлильщик (др. назв. Убийца с электродрелью; The Driller Killer, 1979) 415, 417, 418
- Удачное замужество (Le beau mariage, 1981) 570
- Уик-энд (Week-end, 1967) 320, 544
- Украденные поцелуи (Baisers volés, 1968) 173, 204
- Унесенные ветром (Gone with the Wind, 1939) 234, 521
- Ускользающая любовь (др. назв. Сбежавшая любовь; L'Amour en fuite, 1979) 173
- Утомленные солнцем (1994) 545
- Фанни и Александр (Fanny och Alexander, 1983) 382, 451
- Фантомас (Fantômas, 1964) 408
- Фараон (Faraon, 1965) 107
- Фильм (Film, 1965) 307
- Франкенштейн (Frankenstein, 1931) 72, 73, 255, 256, 493
- Франкенштейн (Frankenstein, 1994) 256, 493
- Франкенштейн встречает человека-волка (Frankenstein Meets the Wolf Man, 1943) 256
- Франкенштейн Энди Уорхола (Andy Warhol's Frankenstein, 1974) 326
- Фрэнтик (также Неистовый; др. назв. Неукротимый; Frantic, 1987) 22
- Цирк (1936) 162, 163, 425,
- Чапаев (1934) 111, 119, 120, 457
- Частная жизнь (Vie privée, 1962) 534
- Частный детектив, или Операция «Кооперация» (1989) 435, 440
- Чекист (1991) 347, 464,
- Человек из железа (Człowiek z żelaza, 1980) 140, 141, 251, 383, 408
- Человек из мрамора (Człowiek z marmuru, 1977) 140
- Человек из... (Człowiek z, 1993) 140, 141
- Человек как последнее убежище города (1987) 39
- Человек с икс-лучевым зрением (др. назв. Икс: Человек с рентгеновскими глазами; X: The Man with the X-Ray Eyes, 1963) 398
- Человек-амфибия (1962) 512–514
- Человек-волк (The Wolf Man, 1941) 255
- Человек-слон (The Elephant Man, 1980) 60, 64, 89
- Человек, который знал слишком много (The Man Who Knew Too Much, 1956) 441, 564

- Человек, который упал на землю (The Man Who Fell to Earth, 1976) 411, 413
- Челюсти (The Jaws, 1975) 43, 50, 83, 90
- Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви (1989) 32, 396
- Чернов / Chernov (1990) 165, 166
- Четыре всадника апокалипсиса (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921) 428
- Член правительства (1940) 175
- Что видно в телескоп? (As Seen Through a Telescope, 1900) 479
- Чувство (Senso, 1954) 287
- Чудище Черной лагуны (др. назв. Тварь из Черной Лагуны; Creature from the Black Lagoon, 1954) 514
- Чужестранец (The Stranger, 1946) 357
- Чунгкин экспресс (др. назв. Чунгкингский экспресс; Chóngqīng shílin, 1994) 405, 407
- Шанхайская триада (Yao a yao, yao dao wai po qiao, 1995) 405
- Шейх (The Sheik, 1921) 429
- Шепоты и крики (Viskningar och Rop, 1972) 451
- Шереметьево-2 (1990) 164
- Шерлок-младший (Sherlock Junior, 1924) 310
- Шестое июля (1968) 18, 94
- Шинель (1926) 266
- Шокер (др. назв. Электрошок; Shocker, 1989) 88
- Шоковые волны (др. назв. На волне ужаса; Shock Waves, 1977) 79
- Шпион, который меня любил (The Spy Who Loved Me, 1977) 409
- Штайнер – железный крест (Steiner – Cross of Iron, 1976) 179
- Эд Вуд (Ed Wood, 1994) 315
- Экзорцист (др. назв. Изгоняющий дьявола; The Exorcist, 1973) 82
- Экзотика (Exotica, 1990) 544
- Эмпайр Стейт Билдинг (также Небоскреб; Empire State Building, 1964) 322, 323, 338, 372, 451, 481, 510
- Это сладкое слово – свобода! (1972) 161
- Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир (It's a Mad Mad Mad Mad World, 1963) 436
- Этот смутный объект желания (Cet obscur objet du désir, 1977) 144, 262
- Юджимбо см. Телохранитель
- Юность Максима (1935) 266
- Юрский парк (др. назв. Парк Юрского периода; Jurassic Park, 1993) 230, 333
- Я – русский солдат (1995) 556
- Я шагаю по Москве (1964) 240, 290, 292
- Я, сумасшедший (др. назв. Безумная; I, Madman, 1989) 88

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абсурд, абсурдизм 78, 170, 345, 347
 Абсолютное кино 322, 451
 Авангард 24, 40, 48, 59, 176, 184, 185–203, 266, 323, 351, 353, 367, 401, 497, 510
 Автор 9, 173–174, 209, 211, 293–296, 452–468, 548
 Авторское и массовое 24, 25, 29, 32, 85, 86, 195, 199, 298, 398, 569
 Английское кино 149
 Андеграунд (подполье) 11, 40, 48–50, 185–187, 192–194, 201, 202, 282, 318, 353
 Артхаус (авторское кино) 28, 29, 209, 332, 337, 346, 348, 405, 419, 441, 452–468, 485, 500, 548, 555
 Батальная кинотрадиция («военный» фильм) 419, 420, 555–557
 Большой стиль 24, 25, 44, 91, 158, 175–177, 185, 199, 266, 272, 273, 400, 554
 Бульварное чтиво (pulp fiction) 26, 182, 243, 319, 348, 475
 Бюджет в кино 73, 243, 252, 397–398, 405, 421, 517, 520, 521, 549
 Вещь (предмет) в кино 68, 73, 223, 307, 310, 328, 329, 501
 Видео, видеоарт 50, 445, 487, 500, 510, 542, 560, 572
 Время в кино 10, 53, 130, 132, 211, 220, 221, 322, 323, 331–333, 338, 339, 371, 481, 482
 Герой и антигерой 36, 41, 111, 112, 115, 141, 150, 171, 175, 176, 271, 294, 297, 339–341, 342, 344, 345–348, 359, 362, 383, 389, 400, 408, 419, 420, 423, 428, 437, 440, 453–455, 459, 460, 517, 548
массовый герой 25–27, 271
романтический герой 97, 98, 140, 250, 251, 267, 304, 362
 Голливуд 193, 233, 256, 355, 515–517, 520, 521
 Гонконгское кино 315, 320, 405, 407
 Гротеск 37
 Гэг 42, 43, 108, 434–436, 441
 Движение кинокамеры (travelling) 322, 366, 372, 375–378, 381, 473–475, 480–486, 506–508
 Домашнее кино (home movie) 356
 Жанр 24–29, 32, 64, 65, 69–73, 76–79, 82–90, 520
формула жанра 255, 558, 560–562
авторство и жанр 9, 26, 234, 235, 240, 290, 292, 357–359, 362, 363
авантюрно-приключенческий 159
антиутопия 421
байопик (биографический фильм) 358, 400
бурлеск 420, 425, 441, 442
вестерн (антивестерн) 179, 180, 277, 441, 458, 459
гангстерский фильм, гангстерская сага 91, 235, 312, 398, 520, 540
детектив 27, 243, 563
истерн 27, 650, 652
кинофантастика (weird fiction) 69
комедия 271, 272, 290, 292, 348, 397, 425–427, 431, 432, 434–437, 440–443, 560, 561
криминальная драма 359, 441, 459, 530
мелодрама 72, 73, 91, 159, 174, 202, 240, 273, 397, 427, 513, 526
мыльная опера (soap opera) 243, 513
притча 26
сказка 233
спагетти-вестерн 76, 136, 182
спагетти-ужас 76
триллер 27, 28, 69, 86, 88, 174, 179, 244, 190, 398, 417, 442, 558
фильм-катастрофа 78, 82
фильм ужасов (horror film) 50, 60, 69–73, 76–79, 82–90, 243, 254–257, 397, 398, 409, 520, 542–544
шпионский фильм 28, 52, 53, 408–410
эпос 166, 310, 400
road-movie 65, 68, 129, 166, 252, 314, 544
 Жестокость и насилие в кино 389, 414, 415, 464, 551–557
 Звук в кино 191, 198, 199, 330, 465, 466, 520
 «Золотой век»
Голливуда 72, 176, 520, 529
советского кино 24, 25, 41, 44, 50, 51, 175, 176, 266, 272, 426, 453, 496, 553, 554
 Идеология 25–28, 45, 48, 52–55, 112, 119–121, 151, 162–164, 187, 188, 247, 266, 273, 282, 288, 352, 400, 408, 424, 444–446, 457, 461, 467, 468, 471, 472, 551, 552, 555, 566, 567
 Идеал эстетический 41, 104
 Идиосинкразическое кино (шедевроу отвращения) 60, 83, 415, 542
 Импрессионизм 196, 476, 477, 487
 Ирония 29, 59, 78, 141, 150, 157, 191, 207, 274, 375, 467, 560–562
 История в кино (исторический фильм) 119, 177, 247, 266, 347, 392
 «Кайе дю синема» («Cahiers du Cinéma») 152, 173, 363, 407, 569
 Кинокритика 452, 456, 457
 Кич 85, 91, 315, 418
 Классика 136, 383, 389, 451, 501

- Клоуны, клоунада 306, 435, 560
- Коллективное бессознательное (коллективное подсознание, коллективная душа) 41, 44, 69, 76, 77, 90, 120, 158, 166, 167, 175, 198, 254, 294, 313, 346, 409, 430, 436, 458, 525
- Комическое 86, 347, 440
- Композиция кадра 122, 125, 126, 226, 376, 377, 472, 473, 486, 487, 494, 496, 508
- «Конец истории» (конец века, рубеж тысячелетий) 11, 85, 129, 151, 204, 209, 275, 277, 407, 537, 542
- Концептуализм (постконцептуализм) 37, 44, 48
- Крупный план 340, 367, 370, 479
- Культовое кино 24, 146, 311–315, 319, 348, 362, 407, 413, 414, 418, 448, 566
- Культурный герой 44–46, 115, 119–122, 125, 126, 165
- Культурные эпохи в истории кино
десятые 195, 515, 516, 522, 525
двадцатые 69, 71, 195, 196, 266, 423, 526
тридцатые 25, 72, 119, 176, 255, 256, 499, 500, 529
сороковые 73, 202, 303, 334–336, 400
пятидесятые 52, 53, 55, 285, 286, 533
шестидесятые 97, 101, 206, 250, 251, 252, 341, 400, 436, 437, 512–514, 534, 540
семидесятые 25, 26, 341, 443, 453, 549
восемьдесятые 26, 42, 48, 85, 88, 185, 275, 341, 417, 457, 562
девяностые 27–29, 32, 401, 537, 538
- Ленинградская школа 51, 170, 452–468
- Лубок 271
- Любительское кино 9, 282
- Маска (амплуа, экранный имидж) 27, 44, 45, 50, 158, 182, 233, 234, 300–302, 306, 307, 310, 314, 342, 344, 345, 346, 362, 408, 411, 413, 419, 426, 428–430, 435, 437, 440, 458, 522, 525, 526, 529, 530, 533, 534, 537, 538
- Массовое сознание (массовые запросы, массовый вкус) 12, 13, 25, 46, 69, 70, 72, 175, 243, 359, 362, 409, 428–430, 461, 522, 525, 526, 529, 530, 533, 534, 537, 538
- Мейнстрим 250, 407
- Миф
в кино 24–29, 32, 44, 45, 50, 65, 69–73, 76–79, 82–90, 97, 111, 112, 115–117, 199–122, 125, 126, 140, 141, 158, 159, 163–166, 175, 179, 182, 235, 250, 252, 253, 275, 286, 292, 315, 362, 409, 418, 425, 426, 472, 493, 494, 513, 537
кино (самомифологизация кино) 93, 97, 173, 174, 235, 240, 250, 251, 285, 286, 300–302, 306, 307, 310, 311–315, 342, 362, 363, 428–430, 472, 483, 530, 533
- Мифология кино и идеология 24–29, 32, 43, 44–47, 84, 85, 111, 112, 115–117, 199–122, 125, 126, 158, 159, 160–169, 171, 187, 198, 392–396, 400, 409, 425, 457, 471, 472, 548, 549, 550, 551, 552
- Модернизм 11, 12, 288, 338–340, 366, 367, 370, 449, 451
- Молодежная культура» (молодежная субкультура) 32, 285
- Монтаж 198, 199, 247, 323, 375–378, 474, 475, 486, 487, 494, 500–503, 506, 507
- Мотив (сквозной, классический, устойчивый) 57
бесцельного путешествия 45, 544
вечного возвращения 166, 372, 451
внешнего вторжения (имперсонального зла) 82, 84, 254, 398
внутреннего вторжения 78, 84
двойника, оборотничества 70, 89, 145, 150, 161, 165, 233, 254
другого 171
дурной (испорченной) крови 90, 415
инициации (самопознания) 61, 167, 168, 233, 294, 295
непознанны (непознаваемости) мира, собственной природы 70
потерянного дома (рая) 129, 130, 213, 333, 444
создания, вышедшего из под контроля создателя 254, 409, 493
- Натурализм 42, 159, 552, 555
- Независимое кино («независимые») 40, 194, 285, 293, 355, 540
- Неигровое кино 9
- Некрореализм (некростиль, некрореалисты) 33–43, 44, 48–51, 108–110, 212, 552
- Неоавангард 48–51
- Неоавангарство 65, 181, 182, 184, 319, 320, 327
- Неореализм 102, 152, 287, 336, 342, 403, 404
- Неоэкспрессионизм 59, 170, 256
- «Новая волна» (new wave) 28, 250
«рассерженная» (английская) 149, 150
советская 25, 48, 276
французская 28, 91, 151, 152, 173, 182, 185, 204, 206, 235, 276, 320, 342, 344, 404
- Нуар (также черный фильм) 91, 136, 174, 182, 202, 240, 303, 304, 357–359, 362, 363, 558
- «Папино кино» («папочкино кино») 141, 235, 273
- Перспектива (глубинный и плоский кадр) 472, 483–490, 493, 499, 500
- Польская школа 140, 141, 250, 251, 383, 389
- Популярное искусство и массовая культура 11, 12, 14, 15, 28, 57, 68, 84, 85, 254–257, 420, 566
- Параллельное кино 29, 40, 44, 45, 48–51, 194, 282, 293, 322, 352
- Пост-авангард 341
- Постмодернизм (постмодерн) 11, 12, 13, 14, 29, 32, 40, 44, 56, 65, 84, 85, 91, 339, 340, 392, 451, 472, 510
- Пространство в кино 129, 130, 215–217, 220–223, 226–229, 232, 322, 323, 371, 376–378, 381, 382, 481–483
- Ранняя комическая 37, 44, 310, 552

- Реализм 190, 191, 476
 Ретро» (стиль) 195, 233, 540
 Римейк 44–47, 51, 73, 136, 141, 152, 179, 206, 240, 256, 273–279, 283, 304, 389, 414, 417, 467, 542, 566
 Рок-культура (рок-музыка) 11, 12, 14, 15, 53, 65, 275, 285, 411, 423
 Романтизм 70, 97, 141, 214, 250, 251, 303, 357–359, 362, 363, 383, 389, 493, 494, 533
 «Рэди мэйд» (ready made) 198, 326, 398
 Саспенс 328, 372, 376, 460, 493, 506, 558
 Серия (категория) «Б» 65, 73, 82, 181, 182, 243, 315, 397, 398, 521, 558
 Сиквел 566, 568
 Слэпстик 46, 552
 Смерть
 в кино 35–43, 97, 101, 108, 146, 147, 163, 194, 209, 211–214, 215–217, 220–223, 226–229, 232, 287, 300, 323, 331, 332, 339, 362, 375, 376, 415, 451, 456, 464, 482, 502, 510, 562
 кино 323, 371, 449
 Социальный заказ 72, 119, 159, 175, 266, 272, 425, 554
 Спецэффекты 83, 244, 299
 Стил 375, 443
 Страх и ужас в кино (также хоррор) 41, 42, 59, 60, 69–73, 76–79, 82–90, 254–257, 409, 493
 Сюрреализм 144, 186, 194, 258, 262, 314
 Сюжет 173, 194, 233, 333, 358, 516
 Технологии в кино 190, 199, 327, 335, 337, 445, 446, 509, 572
 Тоталитарный миф 32, 41, 44, 111, 117, 126, 158, 176, 275, 393, 485
 Тоталитарное кино 111, 275, 485
 Трагедия (трагическое) 93, 97, 141, 158, 208, 262, 263, 292, 301, 302, 346, 347, 359, 370, 435, 552
 Ужас (ужасное) см. Страх и ужас в кино
 Уэкопленочное кино 40, 48–51, 110, 185, 252, 273, 274, 337, 415, 542
 Фольклор 36, 432
 Фотогения 195, 269
 Хоррор см. Страх и ужас в кино
 Чернуха 24, 29, 36, 170, 252, 392, 453, 461–463
 Черный фильм см. Нуар
 Экранизация 71–73, 82, 111, 112, 115–117, 199–122, 125, 126, 136, 138, 139, 167, 170, 223, 254–257, 272, 273, 287, 346, 397, 432, 434, 441, 544, 549, 556, 558
 Экспрессионизм («немецкий экспрессионизм») 69, 70, 89, 151, 198, 206, 254, 413, 417, 421, 423, 424, 487, 490, 493, 494, 499
 Эксцентрика 263, 266, 232, 436, 443, 560
 Эпос (эпическое) 166, 277, 310, 400, 454, 455, 497
 Эстетика
 клипа 329, 487
 комикса 61, 68, 297, 298, 59, 500, 501
 Язык кино (словарь кино) 10, 28, 147, 185–203, 246, 247, 331, 332, 335, 336, 341, 363, 366, 370, 375–377, 381, 423, 471–490, 493, 494, 496, 497, 499–503, 506–511

СОДЕРЖАНИЕ

5	Предисловие

1988–1993

9	Тотальный кинематограф. Манифест
11	Капитан Курехин и...
16	Юбилейное
19	«Яппи» в стране чудес
24	Наследники по кривой
33	Весна на улице Морг
44	О том, как товарищ Чкалов за счастьем ходил
48	Raiders of the Lost Avant-garde
52	Кадры решают всё
57	Суд Линча
69	Ужас и страх в конце тысячелетия. Очерк экранной эволюции
91	Любовь и смерть Райнера Вернера Фасбиндера
94	Ленин
97	Мачек
98	Че Гевара
100	Цвет воздуха
104	Глаза шестидесятых
108	Папа, умер некрореализм
111	Фильм <i>Чапаяев</i> : опыт структурирования тотального реализма

1994

129	Одиссея Вима Вендерса
133	Жизнь — на сладкое
136	Некруглая дата последнего классика мирового кино
140	Всё на продажу, или <i>Покаяние</i> по-польски
144	Этот ясный объект насмешки
146	Людвиг, или Упражнение в смерти
149	Гольф среди волков и овец
151	Горизонтальный мир Жана Ренуара
155	И корабль приплыл: сказочник перебивает пророка
158	Прасковья Лукьянова все еще защищает родину
160	Заграница, которую мы потеряли
170	Узник замка К.
173	Франсуа Трюффо — человек, который любил фильмы
175	Кино, которое мы потеряли
179	Режиссер, вдохновенно учивший зрителей самому плохому
181	Интеллектуальный реванш бульварного чтива
185	Киноавангард — нарушитель конвенции
204	Анри Ланглуа — человек, который поднял «новую волну»

207 Понтий Пилат и другие официальные лица
209 Смерть после работы
215 Город и Дом
233 Доктор Джекил и мистер Хайд помирились
235 Годар сложил повесть о первой любви

1995

243 Властелин страха
246 Патриархи киноискусства родились под знаком Водолея
250 Перстень без алмаза
252 Инструкции по выживанию ковбоев в городе
254 Чудовища всех времен объединились в музее культуры
258 Героический пессимизм Луиса Бунюэля
263 Козинцев всегда был классиком, но слишком радикальным
267 *Атланта* бросила якорь на российском канале
271 Богатая невеста с идейным приданым
273 Источник невозможного
280 Здесь кто-то был
285 Через сорок лет у бунтаря появилась причина
287 Вслед за Феллини москвичи увидят «Всего Пазолини»
290 На свете все еще бывает хорошо
293 Иванов, не вспомнивший родства
297 Бэтмен улетел. И не обещал вернуться
300 Двуликая женщина – нетленное воплощение Смерти
303 Черная неделя жанрового кино
306 Человек, который никогда не смеялся
311 Поезд «Желание»
317 Jim Jarmusch, cool...
319 Каждый охотник желает знать...
322 Энди Уорхол – изобретатель кинематографа
327 Кино на ощупь
342 Тоска по вечной молодости
345 И немедленно выпил

1996

351 Русская идея на мировом экране
353 Париж читает дневники Йонаса Мекаса
357 Материал, из которого сделаны сны, или У истоков черного романтизма
366 Бергман и Дрейер: Молчание и Слово
383 Анджей Вайда: от романтизма до наших дней
390 Двойная смерть Кшиштофа Кесьелевского
392 Тело власти

397	Роджер Корман — повелитель кинобюджета
400	Ричард — пурпурное сердце
403	Отец неореализма любил жизнь больше, чем кино
405	Любовь в восточном экспрессе
408	Шпион, пришедший с холодной войны
411	Звездная пыль не оставляет тени
414	Каин & Абель
419	Рэмбо — 50. Вторая жизнь: часть первая
421	Сердце между мускулами и мозгом
425	Шестьдесят лет под куполом <i>Цирка</i>
428	Вторая смерть Рудольфа Валентино
431	И задача при нем...
444	Stranger Than Paradise: страннее рая
447	Весь этот джаз
449	«Персональное» дело Ингмара Бергмана
452	Ленинградское кино: эволюция авторской традиции

1997

471	Кино: история пространства
512	Влюбленная рыбка
515	Сказки калифорнийского леса
522	Леди исчезают
540	Плохие парни как пример для подражания
542	Берегись автомобиля
545	Мой старший брат
549	Апокалипсис по Копполе
551	Кинематограф и его двойник
558	Не стреляйте в новобрачных
560	Тарантино в Европе: войти просто, выйти невозможно
563	Человек, который знал слишком много
566	Старые и новые приключения <i>Неуловимых...</i>
569	Эрик Ромер — последний моралист
572	Жесткое время. Производственно-творческий проект

Указатели

575	Библиография
584	Другие работы
585	Указатель имен
592	Указатель фильмов
601	Предметный указатель

СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ДОБРОТВОРСКИЙ
КИНО НА ОЩУПЬ

Подготовлено к печати в ООО «Мастерская «Сеанс».
197101, Санкт-Петербург, Каменноостровский про-
спект, дом 10. +7 (812) 237-08-42, seance.ru.

Подписано в печать 11 августа 2020 года. Формат изда-
ния 70 × 100 / 16. Объем 49,4 условных печатных лис-
тов. Гарнитуры «Vremena Serif» и «Vremena Grotesk».
Бумага офсетная. Тираж 2000 экземпляров. Печать
офсетная. Заказ № 3173/20.

Отпечатано в соответствии с предоставленными ма-
териалами в ООО «ИПК Парето-Принт». 170546, Твер-
ская область, Промышленная зона Боровлево-1, ком-
плекс 3А. +7 (4822) 62-00-17, pareto-print.ru.

Рекомендовано для читателей старше 16 лет.

Все новинки издательства «Сеанс» и подписка на жур-
нал — на сайте **shop.seance.ru**.

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ —
критик, историк кино, режиссер,
сценарист. Родился 22 января
1959 года в Ленинграде.
В 1980 году окончил
театроведческий факультет
ЛГИТМИКа (ныне РГИСИ;
мастерская Н. Рабинянц).
Создатель и режиссер театра «На
подоконнике» (1984–1987).
С 1986 года — сотрудник
РИИИ. Кандидат
искусствоведения (1987).
Создатель группы параллельного
кино «Че-паев» (1988).
Преподавал историю
и теорию кино в ЛГИТМИКе
и ЛИКИ (ныне СПбИКиТ).
С 1990 года — автор и член
редколлегии журнала «Сеанс».
С 1994 года — кинообозреватель
газеты «Коммерсантъ-Daily».
С 1996 года — председатель
Гильдии киноведов
и кинокритиков
Санкт-Петербурга. Ведущий
программы «Линия
кино» (1997). Автор более
600 статей, опубликованных
в российских и зарубежных
изданиях. Скорпостижно
скончался 27 августа 1997 года
в Санкт-Петербурге.

Он доказал невозможное — что слово «вечность» можно складывать из льдинок, сохранив горячее сердце. Его взвинченность, его любовь к героям, влюбленным в обреченность или отдавших ей предпочтение перед нормой жизни. Он был заморожен временами, пускавшими пулю в спину своих героев, и был очарован героями, которые не прятались, не уворачивались от этих пуль...

— ЛЮБОВЬ АРКУС

Добротворский был суперпрофессионалом. Он успел изучить и прочувствовать всю историю кино как некую бесконечно расширяющуюся вселенную смыслов.

— АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Книга «Кино на ощупь» пренебрегала временем и линейностью, каким-то необъяснимым образом вбирая в себя все, что я называл словом «кино». Она расширяла и объясняла пространство фильмов, словно пружина в каждом своем предложении и слове. Вовлеченность и точность, искренность и доступность.

— ВАСИЛИЙ СТЕПАНОВ

Добротворский одним из первых заговорил о кино по-русски. Его тексты можно перечитывать бесконечно — редчайшая характеристика для газетно-журнальной критики и очевидное свидетельство того, что это уже не только критика, но и литература.

— СТАНИСЛАВ ЗЕЛЬВЕНСКИЙ

Он очень ценил выдержанность стиля. Особенно в дворовых песнях и интерьерах дешевых кафе. Для серьезного интеллектуала он был невероятно живым. Для живого человека — он был очень умным. Это обеспечивало ему некое обаяние канатоходца в повседневной жизни. Было два варианта — умереть молодым. Либо нет. Он умер относительно молодым. Был вариант — не быть наивным. Но не быть наивным — бездарно.

— КОНСТАНТИН МУРЗЕНКО

