

«Гражданин Кейн», США (1941)



«Моего **«Кейна»** показывали во всем мире, даже в Китае — только не в Советском Союзе», — Орсон Уэллс не раз с горечью отмечал этот факт: видимо, очень для него болезненный. И странный даже для нас: можно, хотя и с трудом, познать эстетическую для советизированных мозгов аргументацию, понять, почему нам не показывали,

«Гражданин Кейн» («*Citizen Kane*») Авторы сценария Г. Манкевича и О. Уэллса, при участии не указанных в титрах Д. Хаузмана и Д. Коттена. Режиссер Орсон Уэллс. Оператор Грег Толанд. Композитор Бернард Херманн. Художник Даррел Сильвера. В ролях: Орсон Уэллс, Джозеф Коттен, Дороти Комингер, Уильям Аллвуд и др.

скажем, Годара или Хичкока, но Уэллс просто предназначен был стать официальным другом советского народа, занять место где-то между Джордом Драйзером и Стэнли Креймером. Для этого у него были все основания.

Во-первых, он принадлежал левому движению, «народному фронту», стоял в авангарде американского «пролеткульта», возглавлял популярнейший театр «Меркюри». Во-вторых, был вытеснен из американской кинопромышленности, стал, так сказать, жертвой Голливуда, а категории обиженных, в чужих краях художников всегда пользовавшаяся благосклонностью советской бюрократии. В-третьих, он поставил **«Гражданина Кейна»**, «развенчал» акулу империализма, могущественного короля

прессы, прообразом которого называли веселитного Уильяма Херста. Кстати, наше киноведение всегда относилось к Уэллсу почтительно и воздавало по заслугам.

Но фильм так и не купили. Ни этот, ни какой-либо другой. Еще одна загадка в судьбе этой легендарной фигуры...

Таина — ключевое слово к творчеству О. Уэллса, как и к его личности, овеянной массой мифов и легенд, многие из которых он сам пустил в обиход. На тайну наняно и повествование **«Гражданина Кейна»**, но эта тайна — обманка, отвлекающая внимание от другой, гораздо более значимой и вряд ли и теперь разгаданной, несмотря на то, что литература о фильме могла бы составить внушительную библиографию.

...Умирает замечательный человек, владелец почти четырех десятков газет, множества журналов, радиостанций, а также заводов, пароходов, доходных домов — Чарльз Фостер Кейн. Его последние слова — «бутона розы» кажутся репортеру кинохроники Томпсону ключом ко всей его жизни. Какой тайный смысл заложен в них? Поиск приводит журналиста к пятерым людям, которые любили усопшего или же ненавидели; они рассказывают пять различных историй, очень пристрастных. Зрителю поочередно сообщается, что Кейн любил только свою мать, только свою газету, только Сьюзен Александер, только самого себя. Его называют альтруистом и эгоистом, идеалистом и подлецом, великим человеком и ничтожеством. В комментариях к кадрам хроники, запечатлевшей его жизнь и деяния, мелькают политические определения — «фашист», «коммунист», «просто американец».

Узнать секрет «бутона розы» Томпсону не удается: в тот момент, когда он, разочарованный, спускается на огромной лестнице кейновского замка, в огонь разожженного на чердаке камина вместе с прочим хламом летят детские санки, и пламя на мгн высвечивает рисунок — розовый бутон. Так в структуре фильма он оказывается чем-то вроде хичкоковского Мак Гэффина — значащего самого по себе формального стержня повествования. Ускользает от исследователя и образ умершего: «Из обломков, — писал об этом Хорхе Луис Борхес, — не складывается единого целого: белаята Фостер Кейн остается тенью, нагромождением видимостей».

Сюжет фильма, в сущности, довольно прост, вдоль и поперек исхожен американской литературой — достаточно назвать трилогию Драйзера о Фрэнке Каупервуде или «Мартина Идена»: незаурядная личность, добивавшая славы или успеха, получая желаемое, терпит душевный крах. Повествовательный прием, использованный сценаристами Германом Манкевичем и Уэллсом, тоже известен с давних пор — так написаны Евангелия, так сит А. Курсовой (а раньше написан Акутагава) «Расёмон»: образ центрального героя воссоздается по рассказам знавших его людей. Эти классические слагаемые вселили в головы части исследователей уверенность в том, что ника-

J. L. Borges, «*Citizen Kane*». — In: Focus on Citizen Kane., New York, 1971, p. 127.

ких особых открытий в содержательно-психологическом плане их не ожидает. Тогда одни из критиков, с готовностью проглотив наживку «розового бутона», который Уэллс объявил пошлой придумкой Манкевича и назвал «Фрейдом для бедных», пустились тропами венского доктора к несчастному одинокому детству Чарли Кейна, в результате догадываясь, что в дополнителном томе Словаря американского слэнга «бутона розы» толкуется как определенный орган гомосексуальной практики, по закону аналной сексуальности замещающийся страстью к коллекционированию, владевшей Кейном. Другие предались скрупулезному анализу виртуозного режиссерского стиля — способа раскадровки, глубины режестии и техники освещения, использования широкоугольного объектива, приближавшего угол зрения камеры к углу зрения человеческого глаза, искажения перспектив изображения — всех мастеров проведенных оператором Греггом Толандом приемов, создавших ощущение напряженности и конфликта, обеспечивавших безусловное соотношение, как выражался А. Базен, «между физикой изображения и метафизикой драматургии», рождавших впечатление, будто изображение вот-вот опрокинется на нас или развалится.

Изошенная стилистика **«Кейна»** кажется совершенно невероятной для новичка в кинематографе — ведь до этого бесспорного шедевра Уэллс снял только шестиминутную пародию на фильм Жана Кокто «Кровь поэта» — «Сердце века» и сорокаминутную ленту «Никуда не деться от Джона», единственная жемчужина, которая сохранилась при пожаре на вилле Уэллса под Мадридом. Надо, однако, учитывать, что постановке предшествовала разработка ряда замыслов, отвергнутых либо самим Уэллсом, либо продюсерами. Они причудливо ассимилировались и ткани фильма, в создании которого режиссеру было позволено, согласно контракту, быть несильно свободным. Уэллс разгрызает дебют **«Кейна»** в четырех вариантах: мифологизирующем — замок Ксануду, отсылающий к экзотическому фрагменту Кольриджа «Кубла Хан», эзистенциальном — смерть Кейна и его предельное восклицание «бутона розы», документальном — кадры хроники, зафиксированные жизненные вехи знаменитости: детективным — сцена в просмотроном зале, запускающая расследование Томпсона.

Вообще **«Гражданин Кейн»** относится к голливудскому поджанру «биографии магната», восходящему к фильму Престона Стерджеса «Власть и слава», но широкий контекст вводит карьеру Чарльза Кейна в русло более далеко идущих сравнений с фашистскими лидерами (Гитлер, Муссолини) и пролетарскими вождями советской России; политическая демонология сочетается с оборотами шекспировской трагедии, способ реконструкции биографии напоминает шпионский триллер (в частности, популярную тогда «Маску Димитриоса» Эмблера), а тяжелый гротескный грим стареющего Кейна — монстров из экспрессионистских фильмов ужасов, которые вполне уютно чувствовали бы себя в барочных интерьерах замка Ксануду. Всевозможные типы кинематографической риторики сплавляются воедино в дискурс **«Кейна»** и придают ему неисчерпае-

мно многомерность, одновременно демонстрируя могущество и всевластие режиссера.

Власть режиссера усиливалась и за счет того, что Уэллс сам писал сценарий и исполнил в фильме заглавную роль. Здесь уместно вспомнить, что в «Сердце века» он отвел себе роль Судьбы, в обличье стареющего старца, подымающего по шаткой лесенке. Воля к власти — стержневая черта характера Уэллса, возможно, и толкнувшая его к деятельности режиссера — сперва театральное (где он с течением времени как бы заместил собою труппу «Меркюри»), а затем экранного, где ему было суждено постепенно терять свои позиции и в конце концов превратиться в актера эпизода. Он в полной мере знал гнет этой воли и ее неминуемые последствия. Так что главная загадка **«Гражданина Кейна»** — сам Кейн, в большой мере алтер это Уэллса², характер, повторившийся потом в «Мистере Аркадии», «Печати зла». Вехами на пути к образу Кейна стали работы Уэллса в театре, начиная с пьесы А. Маклинна «Паника», где он девятнадцатилетним сыграл разорившегося капиталиста, кончающего самоубийством, и последовавших затем постановок «Смерти Дантона» с аллюзией на оперническую Сталина и Троцкого и шекспировского «Юлия Цезаря», в котором явно просматривается аналогия с Муссолини. В ответ на роум критики, не удовлетворенной слишком человеческой трактовкой образа диктатора, Уэллс высказался вполне определенно: «Цезарь был великим человеком. Не стоит сокращать его масштаб, чтобы подчеркнуть антицезаристский настроя пьесы. Это характерная ошибка пролетарской мелодрамы, где злодеи представляются собой картонные фигуры»³. С всепоглощающей и разрушительной для самого

² Автор книги «Империя Херста» (1936) Ф. Лундберг предельно Уэллсу обвинение в плагиате, но из осторожности, поскольку команда Херста пыталась уничтожить фильм, но и тогда подчеркивал абсолютную неомимичность характеров Кейна и Херста (см.: Megahey L., Yentob A. The Enfant Terrible Who Has Never Lost His Innocence. — «The Listener», 20 May, 1982.).

³ Цит. по: N a r e m o r e G. The Magic World of Orson Welles. N. Y. 1978, p. 19.

человека, в котором она поселилась, волей к власти связана трагедия Кейна, теряющего свою магию, свою власть над умами — трагедия, в которой оптимизм и невольное пророчество Уэллса на свой счет. Причина, в конечном счете шведская к краху, заслуживает осуждения, но трагический герой должен вызвать сочувствие хотя бы уже роковой предопределенностью своей судьбы, которая зарифмована в фильме табличкой на чутунных воротах замка «прохода нет» и финальным титром «конец». Суть трагедии в том, что именно великий человек становится игрушкой, игрушкой собственной роковой страсти.

Критики давно подметили, что народ, к которому постоянно адресуется Кейн как лидер популистского толка, в фильме отсутствует: он лишь предполагается где-то в закарманном пространстве, дается намеком с помощью технических чудок — света, звука. Народ персонафицируется в образе второй жены Кейна — Сьюзен Александер, которую он сам, кстати, называет типичной представительницей американской публики. В исполнении Дороти Комингер, специализировавшейся в театре на ролях девушек из народа, она и вправду такова. Таким образом, народ выступает для Кейна, как для любого диктатора, в своей женской ипостаси и сводится до уровня манипулируемой толпы. Тема манипуляции обществом, анатомия пропаганды — главный мотив фильма, в котором аккумуляровался личный опыт Уэллса как радиомоментатора и комментатора кинохроники «Время на марше» (вошедшей, кстати, в фильм), а также и трагический опыт эпохи. Уэллс четко показал: всякий рвущийся к власти начинает со своей «Декларации принципов», о которой вскоре забывает, всякий освобождается на этом пути от самых преданных и умных людей, оставаясь в окружении льстецов, и каждый умирает в жалком одиночестве. Этой «сумме власти» предстояло еще не раз подтвердить. Не здесь ли следует искать разгадку того, что фильм не вышел у нас в прокат, как «Великий диктатор» Чаплина? Здесь заменен протестный рок, гитогошего уже и над нами хитроумной бюрократии, в иные моменты обнаруживавшей дьявольскую пронительность.

Нина Цыркун