

Михаил Трофименков

Натюрморт

Все существующие фильмы похожи друг на друга. Все несуществующие не существуют по-разному. Даже бескамерная анимация нуждается в пленке, гарантирующей кровное родство с каким-нибудь «Терминатором». Несуществующие фильмы могут обойтись даже без пленки.

Классификация форм небытия не хуже любой другой классификации. Небытие — не пустота, не «ничто», а бесконечно многообразная мозаика, фрагменты которой спорят друг с другом о полноте собственного небытия. Классификация — страсть конца века. Романы пишут в форме словарей («Хазарский словарь» Милорда Павича), если охраняется нарративная неторопливость, то классификации предаются герои: библиотекари, алхимики, просто одержимые (например, «Парфюмер» Питера Зюскинда).

Бессмертный образец для любого классификатора — любимая Мишелем Фуко (он открывает ею «Слова и вещи») классификация животных, якобы найденная Борхесом в одной китайской энциклопедии. Животные делятся на: а) принадлежащих Императору; б) набальзамированных; в) прирученных; г) молочных свиной; д) сирен; е) сказочных; ж) отпущенных на свободу собак; з) включенных в данную классификацию; и) бегущих, как сумасшедшие; к) бесчисленных; л) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти; м) всех прочих; н) только что разбивших кувшин; о) похожих издали на мух...

В свое время классифицировать небытие пыталась Сьюзен Зонтаг. Ее «эстетика молчания» распространялась от молчания метафорического (пустой холст, белые страницы авангардистского томика стихов, музыка тишины) до молчания буквального — самоубийства поэта. Однако молчание — только частная форма небытия, опирающаяся на уже созданное. Замолчать может только тот, кто говорил. В применении к кинематографу идеи Зонтаг вряд ли можно развивать. Если мол-

чание поэта — жест (даже в одиночном заключении, без бумаг и карандаша, поэты сочиняют стихи), то молчание кинорежиссера — вовсе не обязательно осознанный акт. Ну не дают человеку снимать, и все тут.

Кроме того, идея молчания и смерти искусства парадоксальным образом давала пищу для множества произведений, агрессивно реальных. В поэзии декларации о молчании настолько громогласны, что на протяжении столетий нуждаются в музыкальном сопровождении: от миннзингера XII века Вальтера фон дер Фогельвейде («И мы бы распевали, но запоешь едва ли, когда тебя прервали, так лучше замолчим») до Константина Кинчева («Мое поколение молчит по углам, мое поколение не смеет петь»).

Смерть кино стала поводом для сотен километров отснятой пленки, для десятков переклассных фильмов от «Презрения» Ж. Л. Годара до «Положения вещей» и «Молнии над водой» В. Вендерса, от «Последнего фильма» Д. Хоппера до «Тоски Вероники Фосс» Р. В. Фасбиндера. Посему оставим за пределами данной статьи фильмы, спекулирующие на приписываемой Луи Люмьеру фразе «синематограф — это изобретение без будущего», и попробуем составить научную классификацию форм небытия кинофильмов.

Представим систему координат с традиционными осями X и Y. По оси X отложим физическое существование фильма как отснятой кинопленки, а по оси Y — метафизическое бытие фильма как идеи. Левый нижний угол абсолютного бытия неинтересен. Это черная дыра, бесплодная и холодная, где пребывают фильмы, не только не реализованные, но даже не задуманные и не имеющие никаких шансов реализоваться. В той же мере не интересен правый верхний угол, занятый переполненными своим бытием фильмами, полностью реализовавшимися и доступными зрителям. Таким образом, в нашем распоряжении левый верхний угол (фильмы, лишенные материального воплощения, но обладающие метафизическим быти-

ем) и правый нижний (реально созданные фильмы, отмеченные печатью небытия). Как будет видно, интенсивность существования фильма для нашего сознания иногда обратная пропорциональна степени его материальной осязаемости.

1. Нереализованные фильмы

Все мыслимые формы господства, практиковавшиеся в XX веке, позаботились о по-

KOKAIN
nach Piltignell

Treatment I
für einen Spielfilm
von R.V. Fassbinder

Титульный лист
сценария фильма «Кокаин».
Автограф Р. В. Фасбиндера

полнении этой группы фильмов. Охрана зрительской нравственности, политическая неблагонадежность режиссера, корыстное безразличие продюсеров и эстетическая цензура усердно кромсали заветные замыслы великих режиссеров. Пролилось столько режиссерской крови сердца и слез, что нереализованные замыслы порой превращаются в законченный миф и обретают особое, метафизическое бытие. «Американская трагедия» или погибший «Бежин луг» С. Эйзенштейна настолько же реальны для исследователя его творчества, как «Стачка» или «Октябрь». «Иисус Назарянин», «Мария Стюарт» и «Медея» Дрейера или 18-летняя эпопея с

«Дон Кихотом» Орсона Уэллса зачтутся им перед лицом Господа Бога так же, как «Гражданин Кейн» или «Вампир». Анджей Мунк не завершил «Пассажирку», но то, что он успел сделать, фундаментальным образом повлияло, например, на Годара. Фасбиндер не успел скромно описать свой будущий фильм «Кокаин» как «Амаркорд», «Сало» и «Империю чувств» вместе взятые, как умер не без помощи вышеназванного препарата. «Гофманиана» А. Тарковского для меня реальнее «Ностальгии» или «Жертвоприношения». В конце концов, на полках Вавилонской библиотеки (Борхес) стоят не только автобиографии Архангелов и перевод каждой книги на все языки, но и трактат, который мог бы быть написан (но не был) Бэдой по мифологии саксов, а найденный (если только он существовал) трактат Аристотеля «О комическом» дал, по меньшей мере, повод Умберто Эко написать хороший роман.

Режиссер-мученик, не воплотивший свой шедевр, окружен уважением в истории киноискусства настолько, что загубленный замысел становится своего рода патентом на аристократизм, пропуском в пантеон или пригласительным билетом на коктейль для страдальцев. Каждому хочется примерить на себя терновый венок Штрогейма. Неосознанным кокетством проникнуты все рассказы Годара о страшных и невыносимых фильмах, которые ему никогда не позволят поставить. Юбилейный, 400-й, номер «Кайе дю синема» (1987) Вим Вендерс задумал как антологию «подводных фильмов», сорвавшихся проектов. «К счастью», — пишет Вендерс, — оказалось много режиссеров, у которых не было ни абортированных проектов, ни забытых в ящике сценариев». «К счастью», — пишет Вендерс, а слышится легкое разочарование: «Как жаль...»

Нереализованные фильмы часто превращаются в неприкаянных призраков, которые бродят по Европе, вселяясь то в одного, то в другого режиссера, что доказывает силу и реальность их метафизического бытия. «Сердце тьмы», по повести Джозефа Конрада, не довелось снять Орсону Уэллсу, но спустя сорок лет его сделал Ф. Ф. Коппола в форме барочной оперы разрушения и смерти («Апокалипсис сегодня»), которой позавидовал бы сам «гражданин Кейн». Многомесячные усилия Копполы, колоссальные финансовые затраты и окончательная путаница с режиссерской концепцией финала подтверждают известные из трактатов по демонологии трудности победы над призраком. Натуралистический до сюрреализма роман Далтона Трамбо «Джонни берет винтовку»

не подчинился вечному сюрреалисту Бунюэлю, но любезно согласился поддаться самому Трамбо. Список можно продолжать.

Как петербургский критик, хочу отметить роковую роль моего города для европейских режиссеров. По меньшей мере двое из них умерли, вплотную подступившись к грандиозным петербургским проектам. Жак Деми так и не поставил «Аннушку» (история съемок в России мюзикла «Анна Каренина»), а Серд-жо Леоне все откладывал и откладывал, пока не умер, блокбастер о ленинградской блокаде.

2. Утерянные или недоступные фильмы

Тысячи немых фильмов, 99 процентов творчества пионеров кинематографа, жертвы пренебрежения, времени и пожаров — речь не о них. И не о фильмах перестроечного советского кино, заблокированных проказами прокатчиков или известных двум сотням «подпольщиков». Но существует особая категория фильмов, чье исчезновение настолько значительно, что, не произойди оно в силу обстоятельств, о нем позаботился бы сам автор. Для авангардистского направления, например, исчезнувший фильм — нулевая точка отсчета, придающая ему (направлению) мифологическое измерение, окончательно запутывающая историка и предусмотрительно снимающая ответственность с исторического вождя движения. Эту ситуацию можно опделить как «комплекс Жака Ваше». Ваше — молодой человек, обстоятельства жизни которого неясны, а смерть считается самоубийством — повстречался в начале 1916 года Андре Бретону в военном госпитале Нанта. Больничного общения и нескольких случайных встреч после выздоровления оказалось достаточно, чтобы гордый «Папа сюрреализма» скромно приписывал «метеору» Ваше честь быть первым сюрреалистом и чуть ли не наставником мэтра. «Без него я стал бы, быть может, поэтом; он разрушил внутри меня заговор темных сил, который вызывает веру в такую нелепость, как призвание». Бретон приписывал ему авторство даже таких шокирующих сюрреалистских постулатов, как желание «выйти на улицу с револьвером и стрелять наугад, сколько получится, в толпу». Переодетый в форму английского офицера Ваше бегал якобы с револьвером по залу на премьере «Сосцов Тирезия» Гийома Аполлинера, намереваясь стрелять в публику. Поэт? Художник? Анархист жизни? Миф, созданный Бретоном? Кажется, Ваше жил и

умер, но для сюрреализма он стал одновременно забытым гением и утраченным шедевром, которых так много в кинематографии.

Неизвестный шедевр сулил откровение, заложил основу нового направления, но — увы — исчез. «Люцифер восставший» Кеннета Энгера был похищен у него в 1967 году вскоре после того, как режиссер сообщил в «Виллидж Войс» о своей смерти. В фильмографии Алена Рене включают 3-минутный «Фантомас», снятый на 8-мм пленке, когда режиссеру было — Боже мой! — всего



Эскиз Э. Ромера к фильму «Парсифаль Уэльский»

13 лет. На полном серьезе в фильмографиях делается пометка: «Фильм не закончен». Сам Рене рассказывал: «К сожалению, я выбрал неправильную точку отсчета. [...] Я подумал, что коли актеры — дети, то мне достаточно приблизить к ним камеру, чтобы сделать их взрослыми». Допустим, что Рене снимал своего «Фантомаса», но этот эпизод слишком плавно укладывается в мифический имидж эстета, в одиночестве зачитывающе-

гося дешевыми комиксами, чтобы внушать доверие.

Вилла Уэллса под Мадридом сгорела в 1970 году словно специально для того, чтобы никто никогда не увидел 40-минутный фильм «Никуда не деться от Джонни» и не оценил актерский талант его первой жены Вирджинии Николсон. А первый его фильм, пародию на «Кровь поэта» Ж. Кокто «Сердца мира», не видела и не помнит даже она сама. Так был ли мальчик? Или гении считают необходимым иметь за плечами хоть один утраченный шедевр?

К рассказам о первых короткометражках Рене, Ромера, Годара, в которых содержались, предположим, уже все открытия «новой волны», но которые потерялись при переезде на новую квартиру, лучше относиться с осторожностью. Хотя я с легкостью представляю ленинградскую коммуналку, где ползающие среди пустых бутылок дети играют в фантики обрывками первой, неизвестной, но гениальной киноленты легкомысленного отца-параллельщика.

3. Фильмы, которым лучше бы не существовать

А если бы цензура и пожары не мешали режиссерам? Если бы Жак Ваше не покончил с собой, а участвовал в битвах сюрреализма? Если бы ранние короткометражки Рене и Уэллса сохранились для народа? Если бы кухонные герои, непризнанные шестидесятники получили в свое время от идеологического отдела ЦК все условия для свободного творчества? Тогда что? Мы наслаждались бы бесцетными шедеврами? Или сюрреализм пополнился бы еще одним неприметным рядовым на побегушках у Бретона? Дебюты гениев явили бы пример заурядного ученичества или домашнего капустника? А «Путь царей» Евгения Шифферса (первый за двадцать пять лет фильм культового шестидесятника) не воспринимался бы столь болезненной попыткой агрессивного просветления ни в чем не повинных зрителей?

В общем, разрушает ли воплощение миф, дарует ли нам выстраданный шедевр, или печать небытия не вытравить ничем?

Яркий пример мифа, которому воплощение лишь повредило — «Покаяние» Тенгиза Абуладзе. За годы, пока фильм снимался и пробивался на экраны, вокруг него возникла мощная аура Откровения. (Вот придет кто-то, кто скажет последнюю правду, кто впервые разоблачит тоталитарное зло, кто перевернет наше сознание.) Общественное соз-

нание действительно перевернулось, но благодаря не фильму, а предшествовавшим его премьере статьям, столь многочисленным и обстоятельным, что фильм можно было и не смотреть: мы знали его по кадрам. Знали о брevнах с адресами заключенных, о тиране-фотороботе, совмещающем черты френчей, рыцарских доспехов и судейских мантий. Статьи сказали гораздо больше, чем фильм, нетерпеливо проговорили то, чего в нем и в намеке не содержалось. Это была уникальная ситуация, когда интерпретация предшествует произведению и не нуждается в нем. Откровению лучше было не появляться после этих публикаций совсем: все сравнивали его с интерпретациями. И тогда оказалось, что они не только обогнали фильм, но и что кинематограф «застоя» (бесконечный прогреб матери в «Зеркале» А. Тарковского или блуждания молодого композитора у Г. Шенгелая) говорили о Зле более откровенно и емко, чем вся избыточная символика «Покаяния». Все это не означает, что фильм плох...

Вовсе не плох и последний фильм Лео Каракса «Любовники с Понт Нев». Но молодому гению, волчонку-одиночке, духовному сыну Кокто и Годара так пришлось бы к лицу нереализованный шедевр, загубленная мечта всей жизни. Несколько лет французская публика следила за перипетиями отношений Каракса с продюсерами, пару раз все уже приготовили носовые платки в траур по несостоявшемуся фильму. Самое смешное в этой истории то, что злодеи-продюсеры не были ни в чем виноваты, а напротив, выкидывали на ветер миллион за миллионом. Режиссер же делал все возможное, чтобы сорвать съемки. Изначально они готовились на настоящем Новом Мосту в Париже, где надолго перекрывалось автомобильное движение. Ушел весь бюджет фильма, но не было снято ни кадра. Одни продюсеры отступились, нашлись новые, которые рискнули построить на юге Франции бутафорский Понт Нев в натуральную величину. Тем временем складывался миф о небывалом дуэте «культовых» актеров Каракса Дени Лавана и Жюльетт Бинош, об эпохальном фильме-манифесте постмодернистского поколения. И, как и в случае с «Покаянием», готовый фильм требовательно сравнивали с мифом, а рецензии уже съели еще не вышедшую ленту, лишив ее реального существования. Как и «Покаяние», «Любовники с Понт Нев» производят весьма странное впечатление: словно кто-то холодно и расчетливо пересмотрел два первых фильма молодого режиссера, выбрал из них самые эффектные элементы и склеил



REPÉRAGES
POUR ALICE
DANS LES VILLES:

LA PREMIÈRE FOIS
DANS LE NEW JERSEY DE FAR ROCKAWAY,
AU BOARDWALK DE NEW YORK,
L'ARRIVÉE EN METRO À NEW YORK,
LE CHRYSLER BUILDING,
SUR L'EMPIRE STATE BUILDING,
LES TAXIS JAUNES...

Фотопробы к фильму В. Вендерса «Алиса в городах»

«фильм Каракса». Все, как у Каракса, но без боли, без нежности, слишком красиво, слишком дорого, слишком слащаво, с невозможным хэппи эндом. Фильм есть, и его нет. Его с успехом заменяет изданный как спецвыпуск «Кайе дю синема» альбом режиссерских заметок и талантливых рисунков Жюльетт Бинош.

Самый дорогой французский фильм 1991 года «Любовники с Понт Нев» встретился в прокате с самым дорогим фильмом мира, «Терминатором-2» Джеймса Кэмерона. Что может быть реальнее голливудской суперпродукции, оправдывающейся перед зрителями за каждый затраченный доллар и не просто поражающей, а убивающей наповал нечеловеческими спецэффектами? Тем не менее, в метафизическом плане «Терминатор-2» — двойник «Любовников...»: его тоже не существует. Кэмерона я люблю почти так же нежно, как Каракса, да и к Абуладзе испытываю огромное уважение, но речь не об эмоциях, а о...

4. Фильмы, которые съели сами себя

«Терминатор-2» — шедевр и тупик кинематографа спецэффектов. Что касается сюжетных ходов и характеров, он не несет ничего нового по сравнению с первой серией (разве что ядерного оптимизма прибавилось, да Терминатор подобрел). Его появление оправдано только желанием выйти на новый уровень самодостаточной технологии. Задача выполнена с блеском. Как не содрогнуться от ужаса и не восхититься роботом-убийцей, превращающимся на глазах у зрителей то в кафельный пол больницы, то в приемную мать мальчика-героя, то в получеловека-полума-

шину, то в приветливого полицейского, то в лужу жидкого металла! Но второй раз смотреть «Терминатора-2» бессмысленно. Он построен на эффекте оглушающей неожиданности. Тот, кто видел эти трюки однажды, во второй раз не изумится, не испугается, а заскучает. Игрушка уже не интересна, ее без сожаления выкидывают на помойку, чтобы немедленно начать разработку новой, еще более дорогой, еще более нечеловеческой. Сто миллионов, ушедших на фильм, трогательно бессмысленны: он умирает через два часа после рождения для зрителя. Очевидно, кинематограф спецэффектов избавится от метафизического небытия, когда достигнет, благодаря технике будущего, такой степени убедительности, что терминаторы, хищники, робокопы и реаниматоры сойдут в зал, испепеляя лазерными пистолетами зрителей. Впрочем, реальности фильмам это не прибавит, поскольку тогда их некому будет смотреть: зрители погибнут. В отличие от литературы, где буквальное молчание, по Зонтаг, означает убийство автора, в зрелищном кинематографе будет означать убийство зрителя (на этой метафоре был построен блестящий фильм Монтальдо «Замкнутый круг»).

«Терминатор-2» обречен на небытие еще и потому, что требует для поддержания своей жизни огромных кинозалов, долби-стерео, рекламного бума. Когда выйдет «Терминатор-3», его предшественник сотрется из памяти, а в маленьких кинозалах всего мира будут крутиться старые, скромные, но такие реальные фильмы: «Правила игры» и «На последнем дыхании», «Пепел и алмаз» и «Мальтийский сокол», «Забутые» и «Метрополис». А натюрморт несуществующего кино займет свое место в коллекции Вавилонской библиотеки.