

УДК 791(091)
ББК 85.373(0)
Т76

Трофименков, Михаил Сергеевич.
Т76 Культурное кино / Михаил Трофименков. — Москва :
Эксмо : Яуза, 2019. — 288 с.

ISBN 978-5-04-097243-2

НОВАЯ КНИГА знаменитого кинокритика и историка кино, сотрудника издательского дома «Коммерсантъ», удостоенного всех возможных и невозможных наград в области журналистики, посвящена культовым фильмам мирового кинематографа. Почти все эти фильмы не имели особого успеха в прокате, однако стали знаковыми, а их почитание зачастую можно сравнить лишь с религиозным культом.

«Казанова» Федерико Феллини, «Малхолланд-драйв» Дэвида Линча, «Дневная красавица» Луиса Бунюэля, величайший фильм Альфреда Хичкока «Головокружение», «Американская ночь» Франсуа Трюффо, «Господин Аркадин» Орсона Уэллса, великая «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика и его «Широко закрытые глаза», «Седьмая печать» Ингмара Бергмана, «Бегущий по лезвию бритвы» Ридли Скотта, «Фотоувеличение» Микеланджело Антониони — эти и многие другие культовые фильмы читатель заново (а может быть, и впервые) откроет для себя на страницах этой книги.

УДК 791(091)
ББК 85.373(0)

ISBN 978-5-04-097243-2

© Трофименков М. С., 2018
© ООО «Издательство «Яуза», 2019
© ООО «Издательство «Эксмо», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
1944. «Лаура», Отто Преминджер	11
1946. «Убийцы», Роберт Сиодмак	18
1954. «Джонни Гитара», Николас Рей	27
1955. «Господин Аркадин», Орсон Уэллс	36
1956. «Седьмая печать», Ингмар Бергман	43
1958. «Пепел и алмаз», Анджей Вайда	50
1958. «Головокружение», Альфред Хичкок	58
1960. «На последнем дыхании», Жан-Люк Годар	63
1966. «Blow Up/Фотоувеличение», Микеланджело Антониони	71
1967. «Дневная красавица», Луис Бунюэль	78
1967. «Самурай», Жан-Пьер Мельвиль	88
1969. «2001. Космическая одиссея», Стэнли Кубрик	96
1969. «Дикая банда», Сэм Пекинпа	103
1970. «Мужья», Джон Кассаветес	111
1971. «Однажды была революция», Серджионе Леоне	115
1973. «Американская ночь», Франсуа Трюффо	124
1975. «Мои маленькие возлюбленные», Жан Эсташ	131
1976. «Казанова Феллини», Федерико Феллини	135
1979. «Апокалипсис сегодня», Фрэнсис Форд Коппола	143
1982. «Blade Runner/Бегущий по лезвию», Ридли Скотт	151
1982. «Тоска Вероники Фосс», Райнер Вернер Фасбиндер	159



1984. «Птаха», Алан Паркер	166
1992. «Ущерб», Луи Маль	173
1992. «Плохой лейтенант», Абель Феррара	178
1995. «Шоугелз», Пол Верховен	186
1996. «Автокатастрофа», Дэвид Кроненберг	191
1999. «Широко закрытые глаза», Стэнли Кубрик	200
2001. «Малхолланд Драйв», Дэвид Линч	208
2009. «Белая лента», Михаэль Ханеке	216
2009. «Серьезный человек», Джоэль и Этан Козны	220
2009. «Бесславные ублюдки», Квентин Тарантино	224
2009. «Утомленные солнцем-2: Предстояние», Никита Михалков	228
2012. «Джанго освобожденный», Квентин Тарантино	236
2012. «Шопинг-тур», Михаил Брашинский	243
2012. «Мисима: финальная глава», Кодзи Вакамацу	252
2013. «Внутри Льюина Дэвиса», Джоэль и Этан Козны	256
2014. «Снайпер», Клинт Иствуд	263
2015. «Дипан», Жак Одьяр	268
2015. «Омерзительная восьмерка», Квентин Тарантино	274
2016. «Она», Пол Верховен	279



ОТ АВТОРА

Вот и верь после этого Линчу

*

Между понятиями «культовые фильмы» и «культовое кино» лежит пропасть.

«Культовых фильмов» в строгом смысле слова — меньше, чем пальцев на руках. Это те фильмы, вокруг которых сложилась сектантская субкультура со своими ритуалами. Парижские адепты The Rocky Horror Picture Show, например, каждую ночь с пятницы на субботу собираются на полуночном показе ужасного во всех смыслах слова мюзикла Джима Шармена в небольшом зале в Латинском квартале. В сцене свадьбы осыпают друг друга и непосвященных в их таинства зрителей рисом. В сцене ливня — обливают водой. Карабкаются на экран. Ну и пусть бы, но как раз в ту ночь, когда я пришел полюбоваться не столько на фильм, сколько на фанатов, сеанс пришлось прервать. Невинной зрительнице сектанты угодили в голову бутылкой. Такой же культ окружает «Техасскую резню бензопилой» или «Кошмар на улице Вязов». К синефилии это отношения не имеет, к кино — имеет, но опосредованное: пусть пишут об этом исследователи массовых психозов.

«Культовое кино» — понятие субъективное. Оно одно на всех и у каждого свое одновременно. Это





кино, которое — благодаря своему уникальному стилю — вырывается из хронологии и рамок какого-либо направления одновременно. Не только не стареет, но уникальным, почти мистическим образом «втягивает» в себя фильмы, созданные позже, «цитирует» их. То есть обращает время вспять. Это кино тревожит, в нем при каждом просмотре открывается не что-то, незамеченное прежде, а принципиально новое, иное: словно режиссер даже с небес, если он умер, продолжает снимать. Это кино больше самого себя, оно выходит за рамки экрана, стремясь объять небо и землю. Не строй иллюзий: это не ты его смотришь — это оно смотрит на тебя и снится тебе.

*

Наглость с моей стороны — включить в эту книгу тексты не только о «проверенных временем», но и о совсем свежих фильмах. Но выражение «проверенные временем» кажется мне напыщенным, пошлым и бессмысленным. Все фильмы, когда бы они ни были сняты, рождаются в тот миг, когда мы впервые их смотрим. Все фильмы, когда бы они ни были сняты, сняты сегодня. Особенно, если речь идет о «культовом кино».

*

Две трети текстов, вошедших в книгу, написаны в начале 2000-х для журнала Art Electronics. Их дополнили тексты, вышедшие в изданиях ИД «Коммерсантъ», журналах «Искусство кино» и «Сеанс», на сайте Fontanka.ru. Многие из них я впервые перечитал за долгие годы и искренне удивился своим былым

идеям, фантазиям и, прежде всего, своей былой патетичности. Неужели это я писал, что фильмы Дэвида Линча — вирус, от которого зрителю никогда уже не избавиться?

Но как историк, уважительно относящийся к письменным источникам даже собственного сочинения, я старался по мере сил ограничиться технической редактурой. Кое-какие смыслы я, конечно, не избежал искушения добавить, но они не искажают изначальную суть текстов. Я постарался даже не обогащать тексты знанием того, чего не знал прежде. Я искренне считал привычку писать сценарии в мексиканском борделе, взятом в долгосрочную аренду, персональным ноу-хау Сэма Пеккинпа. На самом деле, он просто возродил практику голливудских сценаристов, нормальную чуть ли ни до 1940-х годов: кинонравы тогда недалеко ушли от нравов Дикого Запада.

Когда я писал об «Убийцах» Сиодмака, я еще не видел другую экранизацию новеллы Хемингуэя — первую — дипломную — режиссерскую работу Андрея Тарковского (1956). Василий Шукшин отменно изображал там обреченного на смерть боксера: лежал поперек кадра и гасил о стену бычки. А сам фильм, выдающий знакомство вгиковцев с современным Голливудом, наводит на мысль о прозрачности «железного занавеса» даже в самые, казалось бы, глухие годы холодной войны.

Когда писал о «Пепле и алмазе», не отдавал себе отчета в том, что фильм Вайды — не диссидентский поступок, а симптом политики национального примирения, курс на которое взяло послесталинское польское руководство. Курс этот, кстати, принес отнюдь



не только добрые плоды. Именно такие бойцы Армии Крайовой, реабилитированные и интегрированные в польскую политику, вернули в нее, в частности, свой неистребимый антисемитизм. По большому счету, в юном мерзавце Мачеке нет ничего хорошего. Кроме того, что сыграл его гениальный Цыбульский.

Как кинокритик, я во многом не согласен с автором — то есть с самим собой. Я уже не уверен, как прежде, что герои лучших в мире фильмов умерли еще до начала действия. Да, по большому счету кино это царство теней, но ведь и царство света тоже. Слово «постмодернизм» я теперь закавычиваю — не вычеркивать же его — разуверившись в существовании этого «феномена». Поиски скрытых рифм, аллюзий и цитат еще забавляют меня, но в несравненно меньшей степени, чем политический подтекст фильма.

Тексты о русских фильмах («Утомленные солнцем-2» и «Шопинг-тур») я включил в книгу из творческого хулиганства, хотя в каждом хулиганстве есть доля хулиганства.

*

Да, самое главное: с тех пор, как я писал о «Малхолланд Драйв» Линча, я побывал на Малхолланд Драйв и, проверив мифологию реальностью, ужасно разочаровался. Легендарный «драйв» — узкая, деревенская улочка, жить на которой звездам, должно быть, мучительно больно из-за непрерывного шума автомобилей. Вот и верь после этого Линчу!

Впрочем, никто же меня не заставлял проверять сон реальностью: сам виноват.



1944

«ЛАУРА», Отто Преминджер

Название фильма Отто Преминджера у нас издавна принято транскрибировать как «Лаура», словно речь в нем идет о героине «Каменного гостя». Выходец с того света в фильме Преминджера действительно есть, и это сама героиня, которую зовут, разумеется, не Лаура, а Лора. Лора Хант.

Кто убил Лору Палмер?

Кто убил Лору Хант?

Казалось бы, где непутевая школьница-кокаиистка и где светская дама, модный дизайнер? Где заштатное «нигде» и где нью-йоркская Шестая авеню? Но очень странный нуар Преминджера имеет очень много общего с красным вигвамом и совами, которые совсем не то, чем кажутся. Возможно, дело не в Преминджере, а в авторе экранизированного им романа. Вера Каспари состояла в компартии и даже ухитрилась посетить СССР в благословенном 1938 году: с ее, марксистской, точки зрения, ад, наверное, выглядел именно так, как апартаменты сибаритов с Шестой авеню.

Прежде всего этот нуар — не совсем нуар или, точнее, совсем не нуар. Кто-то из критиков писал, что прародители жанра Хэммет и Чендлер вытащили детектив из венецианской вазы и бросили в воню-



чую лужу. Образцовый нуар — другой шедевр Преминджера, «Где кончается тротуар» (1950). Сумрак окраин, тяжесть тела, которое волочит «убийца поневоле», полицейские с замашками блатных психопатов, холод заброшенных фабрик, где вершат суд «крестные отцы». И один-единственный финальный благородный жест, который, может, искупит, а может, и не искупит вину героя, рыцаря-дракона, идеалиста, который так переживал из-за утраты иллюзий, что стал циником. Полицейского-убийцу Марка Диксона в «Где кончается тротуар» сыграл Дана Эндрюс. Шестью годами раньше, в «Лауре», он же сыграл инспектора Марка Макферсона.

Можно было бы сказать, что Преминджер, как любой нормальный австрийский еврей, сваливший от нацистов в Голливуд, был онтологическим пессимистом. Чтобы убедиться в этом, достаточно пересмотреть «Человека с золотой рукой» (1955), «Анатомию убийства» (1959) или «Совет и согласие» (1962). С другой стороны, этот изгнанник с brutальной внешностью прусского офицера и недюжинным даром гедонизма в амплуа пессимиста смотрится как-то не очень. В любом случае в «Лауре» он совершил операцию, прямо противоположную той, что совершили с жанром Хэммет и Чендлер. Вытащил нуар из лужи, вытер досуха и водрузил обратно, в пресловутую вазу. Чистенький такой нуар, из жизни высшего общества, холеных людей в квартирах, с интерьерями которых бутылка дешевого виски диссонирует настолько, что вызывает подозрение у следователя: здесь был кто-то чужой, здесь такого виски не пьют.

Повествование ведется от лица Валдо Лайдекера, что называется, влиятельного журналиста, англизированного сноба, эгоиста с аккуратными усиками: «Я никогда не забуду тот уик-энд, когда умерла Лора Хант...» Камера лишь однажды покидает дорогие интерьеры, чтобы пробежаться по дождливой улице, словно цитируя другой, настоящий нуар.

У Марка Макферсона нет вроде бы никаких позорных тайн, как у Марка Диксона, его случайного ли, намеренного ли тезки. Но способен он на гораздо большую жестокость, чем Диксон, который, сорвавшись с катушек, забивает насмерть воришку. Арестовав «воскресшую» Лору, он ведет себя как заправский садист. Лицо Лоры, загнанное в круг слепящего света лампы без всякой видимой необходимости, — это уже из гестаповского репертуара.

В финале как будто появляется намек на то, что Лора и Марк находятся в самом начале своей общей истории. В таком случае это будет гармоничный союз садиста и мазохистки. Или некрофила и трупа. С какого-то момента начинает казаться, что в поисках убийцы Марк ведом лишь голосом секса, и все происходящее на экране — лишь сеть, которую он плетет для Лоры. И возбуждает его только мысль, что он охотится за телом женщины, которую считал мертвой.

Но что самое странное — в финале «Лауры» нет катарсиса, даже кровавого: бывает, в нуаре герои погибают, и от этого испытываешь облегчение: дескать, сколько можно мучиться. Здесь же все вроде благополучно, у всех есть свои тайны, но не слишком позорные. Так, грешки... И убийство было совершено из



любви, в которую переросло акцентированное одиночество стареющего эгоиста Валдо. А облегчения не испытываешь. Нуар? Нуар. Понуаристее любого другого будет.

Мелочь, но забавно. В начале фильма камера неторопливо скользит по квартире Валдо, который ожидает визита детектива, нежась в ванне, и дает возможность увидеть статую Будды. Через два года в «Большом сне» Ховарда Хоукса, нуаре бесспорном, в такого же или похожего Будду будет вмонтирован фотоаппарат, фиксирующий оргии с целью последующего шантажа их участников.

Вещи вообще играют особую роль во вселенной «Лауры». Ваза, часы, которые в финале разнесет выстрел, упоминавшаяся бутылка виски, шторы — все они кажутся участниками действия, молчаливыми и многозначительными, действующими лицами, скрывающими некий секрет. Обдумывая расследование, Марк ночью забирается в квартиру Лоры и смотрит на ее портрет. Спустя четырнадцать лет такой же светский портрет мертвой женщины станет одним из главных героев не менее бесспорного, чем «Большой сон», нуара — «Головокружения» Хичкока. Марк смотрит-смотрит на портрет Лоры и засыпает. С этой минуты — упруго прописанный и вполне традиционный детектив, где все под подозрением, где долгие флешбэки раскрывают предысторию убийства, где сыщик ходит от свидетеля к свидетелю и ловит их на недомолвках и лжи, начинает двоиться, плыть, терять четкость.

Марка будит появление женщины. «Меня зовут Лора. Лора Хант». Лора якобы уехала на уик-энд в де-

ревенский домик, газет не читала, радио не слушала и знать не знает, что в ее квартире найден труп женщины в ее платье, с лицом, снесенным зарядом дробы в упор. Естественно, что все сочли его трупом хозяйки. Согласитесь, это уже странно. Заснул, проснулся, увидел женщину, которую считаешь мертвой, допрашиваешь ее, подозревая в убийстве модели-соперницы.

Модель мы, между прочим, увидим лишь однажды, мельком: на фотографии, где она снята обнаженной. А Лору Палмер мы что, видели?

Иногда снится, будто ты проснулся и вернулся в реальность, а на самом деле ты продолжаешь спать, пока «реальность» не обернется кромешным бредом и ты наконец-то не проснешься по-настоящему. Не видит ли Марк такой двойной сон? В таком случае до самого финала он так и не проснулся.

С этого момента фильм по своей сюрреальности, которую легко не заметить, дает фору любимым «Твин Пиксам» и, пожалуй, в своей двусмысленности напоминает сновидения Бунюэля.

Некая линчевская странность сквозила с экрана и прежде. Аутистская манера Марка играть в карманный бейсбол. Диковатая фраза Валдо: «Мне будет искренне жаль видеть, как детей моих соседей сожрут волки». Но теперь ситуация становится откровенно абсурдной: жертва оказывается главной подозреваемой в собственном убийстве.

Но и это пустяки по сравнению с тем, что из фильма пропадает рассказчик. До поры до времени мы видели происходящее глазами Валдо, который из эгоистического любопытства, пользуясь

