

**КРИСТОФЕР
НОЛАН**



**ФИЛЬМЫ, ЗАГАДКИ
И ЧУДЕСА
КУЛЬТОВОГО
РЕЖИССЕРА**

ТОМ ШОН

Том Шон
Кристофер Нолан.
Фильмы, загадки и чудеса
культового режиссера
Серия «Книга профессионала»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69111448

Кристофер Нолан. Фильмы, загадки и чудеса культового режиссера:

АСТ; Москва; 2023

ISBN 978-5-17-147618-2

Аннотация

«Кристофер Нолан: фильмы, загадки и чудеса культового режиссера» – это исследование феномена Кристофера Нолана, самого загадочного и коммерчески успешного режиссера современности, созданное при его участии. Опираясь на интервью, взятые за три года бесед, Том Шон, известный американский кинокритик и профессор Нью-Йоркского университета, приоткрывает завесу тайны, окутавшей жизнь и творчество Нолана, который «долгое время совершенствовал искусство говорить о своих фильмах, при этом ничего не рассказывая о себе».

В разговоре с Шоном, режиссер размышляет об эволюции своих кинокартин, а также говорит о музыке,

архитектуре, художниках и писателях, повлиявших на его творческое видение и послужившими вдохновением для его работ. Откровения Нолана сопровождаются неизданными фотографиями, набросками сцен и раскадровками из личного архива режиссера. Том Шон органично вплетает диалог в повествование о днях, проведенных режиссером в школе-интернате в Англии, первых шагах в карьере и последовавшем за этим успехе. Эта книга – одновременно личный взгляд кинокритика на одного из самых известных творцов современного кинематографа и соавторское исследование творческого пути Кристофера Нолана.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Предисловие	8
Один	47
Конец ознакомительного фрагмента.	84

Кристофер Нолан

Кристофер Нолан.

Фильмы, загадки и чудеса

культового режиссера

Посвящается Джульетте

Шестилетний ребенок, лежа в постели, рассказывал себе сказки. Это был талант, который он только что открыл в себе и хранил в тайне. [...] Корабли превращались в карточные домики с золочеными и зелеными решетками, окружавшими прекрасные сады; дома вдруг становились мягкими [...] Так поступал он, пока не вспомнил, что это только сон. Все продолжалось только несколько секунд, а потом принимало реальный вид, и [...] он с жалким видом сидел на высочайшем выступе у дверей и пытался придумать напев для таблицы умножения, до четырехжды шесть включительно.

Редьярд Киплинг «Сновидец»¹

Время – река, которая уносит меня, но эта река – я сам; тигр, который пожирает меня, но этот тигр – я сам; огонь, который меня пепелит, но этот

ОГОНЬ – СНОВА Я.

Хорхе Луис Борхес «Новое опровержение времени»²

This translation published by arrangement with Alfred A. Knopf, an imprint of The Knopf Doubleday Group, a division of Penguin Random House, LLC.

© 2020 by Tom Shone

© И.О. Глазков, перевод, 2023

© Издательство АСТ, 2023



Нолан в Кардингтоне на съемках «Темного рыцаря» (2008).

Предисловие



Человек просыпается в совершенно темной комнате. Не разглядеть даже руку, которую он подносит к своему лицу. Как долго он спал, где он и как сюда попал – неизвестно. Человек знает только то, что рука у лица – это его правая рука.

Он спускает ноги с кровати и касается пола, холодного и твердого. Возможно, он попал в больницу. Ему стало плохо? Или же это барак. Тогда он солдат? Пальцами он касается

своей кровати: железный каркас, ткань из грубой шерсти. К нему возвращаются воспоминания: холодные ванны, грохот звонка, бесконечный страх опоздать... но эти образы тут же оставляют его, а на их место приходит уверенность. Выключатель. Где-то на стене есть выключатель. Надо лишь найти его, и тогда человек включит свет и поймет, где находится, и вспомнит все.

Его нога осторожно скользит вперед. Носок цепляется за пол: грубая древесина. Значит, пол устлан досками. Человек делает несколько шагов, выставив руки вперед. Пальцев касается холодная, твердая поверхность: железный каркас другой кровати. Он здесь не один.

На ощупь обходит вторую кровать, определяет ее положение относительно собственной кровати, затем прикидывает планировку комнаты. Дюйм за дюймом, пригнувшись и намечая свой путь руками, человек продвигается дальше. Через несколько минут (комната гораздо больше, чем он думал) он касается холодной штукатурки стены. Человек вжимается в нее и широко расставляет руки, на пальцах остаются отколовшиеся хлопья штукатурки. Левая рука нащупывает выключатель. Вот он! Один щелчок – и свет озаряет комнату, а человек тут же понимает, кто он и где находится.

Этого человека не существует. Он – лишь абстрактная фигура из мысленного эксперимента немецкого философа Иммануила Канта. В своей статье «Что значит ориентироваться в мышлении?» (1786) Кант попытался понять, как человек

воспринимает пространство: просто фиксирует реальность, «внешний мир», или рисует картину априори, на основе своей интуиции и «мира внутреннего». С этим вопросом философ знаком не понаслышке – ранее он преподавал географию.

За несколько лет до статьи Канта его соотечественник Уильям Гершель изобрел телескоп. Это событие привело к открытию планеты Уран и появлению понятия глубокого космоса. Тем временем изобретение аэростата подтолкнуло картографов к развитию метеорологии и помогло понять процесс формирования облаков. К их открытиям Кант обращается в первую очередь.

«Если я вижу на небосводе солнце и знаю, что сейчас полдень, то я смогу найти юг, запад, восток и север, – размышляет философ. – Даже астроном, если бы он принимал во внимание лишь то, что видит, а не то, что одновременно и чувствует, неизбежно потерял бы всякую ориентацию»³. В качестве примера Кант приводит ситуацию, когда человек оказывается в незнакомой обстановке без четких ориентиров в пространстве. «Для ориентировки во тьме знакомой комнаты мне достаточно дотронуться рукой хотя бы до одного предмета, местоположение которого я знаю, – пишет он. – И если бы кто-то в шутку переставил все предметы, сохранив их прежний порядок, так, что слева оказалось бы то, что ранее находилось справа, то я совершенно не смог бы ориен-

³ Здесь и далее цитаты даны в переводе с немецкого И.Д. Копцева. – *Прим. пер.*

тироваться в комнате, стены которой в остальном остались бы без изменения».

Понятия «право» и «лево» мы постигаем без помощи опытов и учителей. Это априорное знание, с которым мы просыпаемся каждый день. Оно происходит от человека, а не из вселенной – однако же «право» и «лево» определяют все наше понимание пространства, вселенной и нашего в ней местоположения. Но стоит какому-нибудь шутнику дорваться до выключателя, как правила будут нарушены.

Карьера режиссера Кристофера Нолана приходится на время не менее значимых технологических потрясений, чем в эпоху Канта. В августе 1991 года, пока Нолан учился на втором курсе Университетского колледжа Лондона, Тим Бернерс-Ли впервые запустил «Всемирную паутину» на компьютере NeXT в Европейской организации по ядерным исследованиям. «Отныне наше время задает интернет», – сказал в 1996 году президент компании Intel Эндрю Гроув. А в 1998 году, когда Кристофер Нолан выпустил свой первый фильм «Преследование», вице-президент США Эл Гор заявил о намерении модифицировать GPS-спутники, чтобы они могли передавать два новых сигнала для гражданского пользования. В том же году была основана компания Google, взвалившая на себя труд, достойный Фауста: «организовать всю информацию в мире».

Год спустя Нолан выпустил свой второй фильм, «Помни», а в мире были запущены широкополосный интернет, беспро-

водная технология Wi-Fi и файлообменный сервис Napster. Пока режиссер работал над третьим фильмом, «Бессонницей», в 2001 году появилась первая онлайн-энциклопедия «Википедия». В 2003 году стартовал анонимный форум 4Chan, за ним в 2004 году последовал Facebook – первая социальная сеть, выстроенная вокруг своих пользователей. За ней пришли YouTube и Reddit в 2005 году.

«Скорость и масштаб происходящих перемен просто ошеломляют», – писал Курт Андерсен⁴. В начале 1990-х интернетом пользовались менее 2 % американцев; но не прошло и десяти лет, как в 2002 году большинство жителей США уже были в сети. На их глазах само понятие расстояния сужалось со скоростью, невиданной со времен изобретения парового двигателя. Интернет существовал повсюду и одновременно, раскалывая принципы евклидова пространства. Новым мерилом доступности стало время, что, однако, не привело к единению людей. Наоборот, теперь каждый из нас как никогда четко осознает границы субъективного восприятия времени, словно изнутри персонального пузыря. «Мы стримим музыку и видео. Смотрим прямую трансляцию теннисного матча – но прямую ли? На своем экране мы видим повтор момента, который зрители на трибунах пересматривают на большом экране стадиона, а сами они в это время находятся

⁴ Цитата из книги *Fantasyland: How America Went Haywire: A 500-Year History* («Страна фантазий: как Америка сошла с ума – 500 лет истории»), в которой журналист Курт Андерсен исследует распространение магического мышления в США. – *Прим. пер.*

в ином часовом поясе. Возможно, даже во вчерашнем дне, — пишет Джеймс Глик в книге «Путешествия во времени. История». — Мы перебираем слои времени в поисках воспоминаний нашей памяти».

Можно сказать и проще: наша жизнь стала фильмом Кристофера Нолана. Его кино подобно лабиринту с логотипа его компании Synсору: все входы четко обозначены. Вы наверняка видели рекламные ролики по телевизору или ходили на эти фильмы в ближайший мультиплекс. Их сюжет выстроен по законам классических жанров, вроде фильма-ограбления или шпионского триллера. Часто их первый, довольно простой кадр — пробуждение человека ото сна, как в гипотезе Канта. Героя окружает мир, полный деталей и твердый на ощупь; пленка IMAX и обволакивающий звук придают этому миру гранулированную текстуру и усиливают эффект погружения. Мы верим в то, что видим и слышим, — в реальность героя и его мира. А тем временем вокруг них знакомые жанровые ходы (ограбления, погони, перестрелки) складываются в причудливые, невиданные комбинации. Улицы Парижа изгибаются, будто оригами. Восемнадцатиколесный тягач переворачивается, подобно жуку. Самолет вдруг начинает лететь крышей вперед, пока пассажиры цепляются за спинки кресел, чтобы не упасть. Похоже, какой-то шутник решил поиграть с выключателем.

Структура истории закольцовывается, а второй акт приводит к сокрушительному повороту — все это дополнитель-

но выбивает почву из-под ног. Вроде бы жесткая конструкция фильма становится эфемерной и мерцающей, уходит в метаповествование. Все, что казалось нам нерушимым, развевается по ветру на радость ошарашенной публике.

Фильмы Нолана бесконечно далеки от пошлой помпезности обычных голливудских блокбастеров. Они будоражат нас предчувствием большой детективной игры, приглашают зрителей к соучастию в увлекательном заговоре, который автор плетет против низкопробных побасенок, заполонивших экраны под видом развлечения. После сеанса мы выходим на улицу словно в трансе и продолжаем спорить о неоднозначности концовки и головокружительных эшеровских парадоксах сюжета. В кинолабиринты Нолана легко зайти, но вот выбраться из них изуверски трудно. Подобно капле чернил в воде, они бесконечно растут и ветвятся в голове зрителя. Просмотр фильма изменил нас, обратно не вернуться. Однако путешествие еще не окончено. В каком-то смысле все только начинается.

* * *

Впервые я познакомился с Ноланом в феврале 2001 года в ресторане «Кантерс» на севере Фэрфакс-авеню, неподалеку от Бульвара Сансет в Лос-Анджелесе. Незадолго до этого на фестивале «Санденс» был с восторгом принят «Помни» – второй фильм режиссера, который целый год провел в на-

пряженных поисках прокатчика. Этот дьявольски хитроумный неонуар напоминает тревожный, ослепляюще четкий сон, и речь в нем идет о мужчине, который страдает от амнезии и расследует убийство своей жены. Герой помнит все, что случилось до ее смерти, а вот дальнейшие события каждые десять минут стираются из его памяти. Такое состояние смятения отражено в самой структуре: история показана задом наперед, и зрителям постоянно приходится схватывать сюжет на ходу.

«Помни» был почти до неприличия умным. Кто на такое пошел бы в 2000 году, когда в репертуаре царили фильмы наподобие «Где моя тачка, чувак?». «Помни» быстро обрастал поклонниками, но отпугивал дистрибьюторов. После воскресного показа, приуроченного к вручению премии «Независимый дух», все в Голливуде знали, что Нолана не поддержал ни один из местных прокатчиков. Ему отвечали что-то вроде: «отличный фильм», «нам все нравится», «с удовольствием с вами поработаем в будущем» и «но это не наш формат». Дошло до того, что режиссер Стивен Содерберг написал колонку для портала Film Threat, где он представил «Помни» как «сигнал того, что независимое кино мертво. Еще до того, как я увидел фильм, я знал, что все в Голливуде уже посмотрели его, но отказались прокатывать... После показа я вышел из зала с мыслью: уж если настолько отличное кино не может попасть в прокат, то нам точно конец».

В таком подвешенном состоянии фильм провел год, и в

итоге Newmarket Films, студия-производитель «Помни», отважилась самостоятельно организовать прокат. Так что к моменту нашей встречи на красных диванах «Кантерс» Нолан уже мог позволить себе расслабиться. Впрочем, на публике он был сама уверенность. Из-под светлой челки, падавшей ему на глаза, он рассказывал об источниках вдохновения «Помни» – рассказах аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, романах Рэймонда Чандлера и фильмах Дэвида Линча. Нолан походил на один из знакомых мне английских типажей: сын обеспеченных родителей откуда-нибудь из пригорода Лондона, которому стоило бы работать брокером в Сити, а по выходным играть с коллегами в регби. Однако вот он, приехал в Голливуд со своим перевернутым фильмом про мужчину, который пытается убежать от непонятных ему эмоций и не доверяет своей изменчивой памяти. Образ был парадоксальный: словно Говард Хьюз взялся спонсировать стартап во славу Эдгара Аллана По.



Нолан в период нашего знакомства в 2000 году, незадолго до премьеры «Помни».

Пока Нолан изучал меню, я заметил, что он листает его с конца. Режиссер объяснил, что он левша и привык просматривать журналы и тому подобную литературу задом наперед. Я спросил, не с этим ли связана обратная последовательность сцен в его фильме. Нолан ответил, что я, возможно, близок к правде: его давно интересуют идеи симметрии, отражения и инверсии. Пока мой собеседник говорил, в его светло-голубых глазах мелькал далекий огонек; он будто решал в уме арифметические задачи на три недели вперед. Тогда я понял, что, несмотря на изощренный солнечно-геометрический стиль фильма, «Помни» – чрезвычайно личное кино для Нолана, и в этом он не уступает типичным «санденсовским» дебютам про переходный возраст или жизнь в гетто. «Помни» вырос из одержимости, его явил в мир голос, требующий самовыражения; и не иметь такой возможности для автора просто немислимо. Нолан не мог не снять этот фильм.



Дизайн для постера «Помни» (2000). Совсем как в шутке:

«Чтобы понять рекурсию, сначала нужно понять рекурсию».

«Я постоянно думал: а такое вообще возможно? *Я собираюсь снять фильм задом наперед*, – рассказывал мне Нолан. – Мне казалось, что рано или поздно кто-нибудь должен меня остановить: “Ну это же бред!” Когда я снимаю кино, то зарываюсь в него с головой и окапываюсь. Погружаюсь настолько, что уже не вижу сам фильм, он как бы перестает существовать. Приходится себе напоминать: “Так, ага, этот сценарий я написал шесть месяцев назад, и тогда он выглядел вполне прилично...” Мне очень близок главный герой “Помни”, он полагается лишь на записки, которые оставляет сам себе. Я доверяю только собственному природному чутью. Нужно стоять на своем: “Вот мое кино. Вот мои решения. Вот зачем я написал этот сценарий. Все сложится. Верь в материал”».

Пару недель спустя, 16 марта, «Помни» наконец-то вышел в прокат в одиннадцати кинотеатрах и собрал 352 243 доллара США за первую неделю показов. На второй неделе фильм расширили до пятнадцати кинотеатров, в которых он собрал еще 353 525 долларов. Компания Miramax – один из тех дистрибьюторов, что изначально отказали Нолану, – спешно попыталась выкупить права у Newmarket Films, но в итоге прокатчикам оставалось лишь наблюдать с обочины за тем, как разрастается слава фильма. На третьей неделе «Помни» показывали уже в 76 кинотеатрах, сборы в которых составили 965 519 долларов. Четыре недели лента про-

держалась в кассовом Топ-10, шестнадцать – в Топ-20. Сенысы проходили уже в 531 кинотеатре – больше, чем было летом 1975 года у «Челюстей». К концу проката «Помни» собрал свыше 25 миллионов долларов в Северной Америке и еще 14 миллионов по миру, что в сумме дало почти 40 миллионов; фильм стал главным «спящим хитом» лета 2001 года. На премии «Оскар» картина получила две номинации, за лучший оригинальный сценарий и лучший монтаж, а «Независимый дух» отметил Нолана как лучшего режиссера и сценариста. Церемония прошла ровно через два года после провального показа для прокатчиков.

С тех пор Нолан поднимался на все новые высоты, почти по вертикали. Из всех ярких дебютантов конца 1990-х, что имели успех у зрителей и/или критиков, – Пол Томас Андерсон, сестры Вачовски, Дэвид Финчер, Даррен Аронофски – «ни один режиссер этого поколения не сделал настолько головокружительной карьеры», писал историк кино Дэвид Бордуэлл. Всего за пару десятилетий уроженец Британии прошел путь от короткометражек, снятых за три копейки, до многомиллионных голливудских блокбастеров: «Темный рыцарь» (2008), «Начало» (2010), «Интерстеллар» (2014) и «Дюнкерк» (2017). Суммарно фильмы Нолана собрали свыше \$4,7 миллиарда в мировом прокате, что сделало его самым успешным режиссером Великобритании со времен Альфреда Хичкока. В глазах продюсеров ему практически гарантирован успех: Нолан – один из немногих режиссеров,

кто может представить студии оригинальную идею (то есть не часть франшизы, не сиквел и не адаптацию популярной интеллектуальной собственности) и тут же получить бюджет в 200 миллионов долларов. Подобно своим предшественникам Спилбергу и Лукасу, сам Нолан стал своего рода франшизой.

Даже трилогия «Темный рыцарь», формально снятая в рамках финансовой логики Голливуда, выражает личное видение Нолана: это история общества на краю хаоса, тревожный отклик эпохи Буша – точно так же, как нуары Фрица Ланга и Жака Турнье запечатлели Америку тридцатых и сороковых. На сегодняшний день Нолан выступил сценаристом или соавтором сценария всех своих фильмов, так что его по праву можно считать одним из немногих настоящих «авторов» блокбастеров. Это очень узкий круг: помимо Нолана в нем находятся только Питер Джексон и Джеймс Кэмерон, причем в отличие от них Нолан продолжает снимать оригинальные фильмы, а не курирует развитие своих наиболее успешных франшиз.

«Он знает, как взять голливудскую систему под свой контроль, – говорил о Нолане режиссер Майкл Манн, автор триллера «Схватка», вдохновившего трилогию «Темный рыцарь». – Его идеи амбициозны. Он придумал героя для эпохи постгероизма. Он придумал фантастический фильм-ограбление, действие которого разворачивается в изменчивых контурах спящего разума. Он проявил отвагу и наглость,

чтобы донести свое авторское видение до экрана. Полагаю, его фильмы настолько откликаются у зрителей и пользуются таким успехом потому, что Нолан снимает кино про наши дни, про настоящее время. Ему удалось отразить нашу реальность, наши мечты, нашу культуру, наш образ мысли и характер жизни. Нас окружает постмодернистский, постиндустриальный мир с разваливающейся инфраструктурой. Многие чувствуют себя обездоленными. Уединение затруднительно, частная жизнь – невозможна. Мы стали подобны губкам, плавающим в море информации и социальных связей. И к этим тревогам – неуловимым, но очень реальным – фильмы Нолана обращаются напрямую. Я думаю, им движет желание разобраться в нашем мире и использовать его как основу для своих историй».

В 2018 году, незадолго до своей смерти, мне дал интервью британский режиссер Николас Роуг, чьи фильмы «Представление» (1970), «А теперь не смотри» (1973) и «Человек, который упал на Землю» (1976) вдохновили Нолана на смелые эксперименты со временем и кинопространством. «Есть такой термин, «коммерческое искусство», и обычно его используют в негативном ключе, – размышлял Роуг. – Но, хотя Нолан работает в коммерческом поле, его фильмы по-своему поэтичны. Они чудесно обманчивы. События «Помни» разворачиваются в обратном порядке, однако каким-то странным образом зритель легко может взглянуть под таким углом на себя и свою жизнь. Ускользящая природа времени (осо-

бенно в том, что касается памяти), субъективное восприятие, ощущение того, что «так и было... но случилось совсем иначе» – все это Нолану как-то удалось запечатлеть на пленке. Такое кино встречается невероятно редко».

В кругу коллег Нолан известен своей пунктуальностью, собранностью и скрытностью. Над «Дюнкерком», драмой о событиях Второй мировой войны, работали свыше шестисот человек, но лишь примерно у двадцати из них был доступ к сценарию. Все копии либо хранились на площадке, либо несли на себе водяной знак с именем актера, чтобы в случае пропажи тут же вычислить нерадивого владельца. Чтобы пригласить Майкла Кейна на роль в фильме «Бэтмен: Начало», режиссер лично отвез копию сценария в поместье актера в графстве Суррей. Впоследствии Кейн участвовал в каждом из фильмов Нолана и стал для него своего рода талисманом, но в момент их знакомства актер принял голубоглазого светловолосого юношу на своем пороге за курьера.

– Меня зовут Крис Нолан, – представился режиссер. – И у меня для вас есть сценарий.

Кейн спросил, в какой роли его видит Нолан. Тот ответил:

– Я хочу, чтобы вы сыграли дворецкого.

– И что я буду говорить: «Кушать подано»?

– Нет. Дворецкий, по сути, является приемным отцом Брюса Уэйна.

– Ладно, почитаю сценарий и свяжусь с вами.

– Нет-нет, могли бы вы прочитать его сейчас?

Нолан настоял на том, чтобы подождать у Кейна в гостиной и выпить чаю, пока тот изучает сценарий, после чего он уехал и забрал текст с собой. «Я читал, а он сидел рядом и пил чай, – рассказывал Кейн. – Затем я вернул сценарий ему. Нолан – очень скрытный человек. Он заработал на своих фильмах миллионы, но богатство никак на нем не сказалось. Он не изменил себе. Не обзавелся «роллс-ройсом», золотыми часами, алмазными запонками и тому подобной роскошью; он всегда носит одни и те же часы, одну и ту же одежду. На вид и не скажешь, что он режиссер. Это очень тихий, спокойный и уверенный в себе человек. Без ложного пафоса. В любую погоду стоит на площадке в длинном пальто с фляжкой чая в кармане. Я его как-то спрашиваю: «У тебя там водка?» – «Нет, это чай». И вот он его пьет день напролет. Это помогает ему решать свои задачи».

Нолан предпочитает классический визуальный стиль: избегает мониторов и снимает с высоты человеческого роста, чтобы видеть сцену так же, как ее видит камера. Поточковый материал он по старинке отсматривает вместе с командой. Каждую сцену снимает самостоятельно, не прибегая к помощи вспомогательной группы. По словам актера Мэттью МакКонахи, «на площадке у Нолана не отвлечешься». Работа идет быстро, с семи утра до семи вечера, плюс один перерыв на обед.

Режиссер любит использовать пленку IMAX, изображение на которой отличается чрезвычайно высоким уровнем

детализации и охватывает поле зрения целиком, – эту технологию поначалу использовали в документальных фильмах про космос. По возможности Нолан избегает компьютерной графики и предпочитает спецэффекты, которые можно снять вживую, а не добавлять постфактум на монтаже: миниатюры, рисованные задники, декорации и проекции. Координатор постпродакшена, работавший с Ноланом над фильмом «Темный рыцарь: Возрождение легенды», заявил, что там от него понадобилось меньше графики, чем на иных романтических комедиях, – всего 430 кадров из 3000.

Парадоксальным образом приверженность магии аналогового кино лишь сильнее расположила к фильмам Нолана поколение, воспитанное на перегруженных графикой блокбастерах. Столь пылкой любовью обычно пользуются авторы культовых, а не коммерческих фильмов – скажем, Пол Томас Андерсон или Тарантино. Критикам, посмеявшимся написать отрицательный отзыв, фанаты Нолана угрожают смертью. В 2014 году газета *The New York Times* отметила, что роман «Бесконечная шутка» теперь выглядит просто инструкцией по установке тостеров в сравнении с анализом концовки «Начала» на сайте IMDb⁵. Интенсивность и глубину сетевых дискуссий автор этой статьи сравнивает с черной дырой: «Воинственные адепты Нолана прокладывают и сталкивают друг с другом межпространственные тоннели, <...

⁵ IMDb (International Movie Database) – крупнейшая онлайн-база данных фильмов, сериалов и видеоигр. – *Прим. пер.*

> пересматривают его фильмы по два-три раза, с дрожью в теле встречают их сумрачный свет своим затуманенным взором, рисуют в воображении все более сложные конструкции и прерываются лишь для того, чтобы записать отдельные мысли в блоге. <...> *Если белый фургон падает с моста на первом уровне сна, и это создает невесомость в отеле на втором уровне, то почему тогда в альпийском замке на третьем уровне гравитация работает нормально???*»

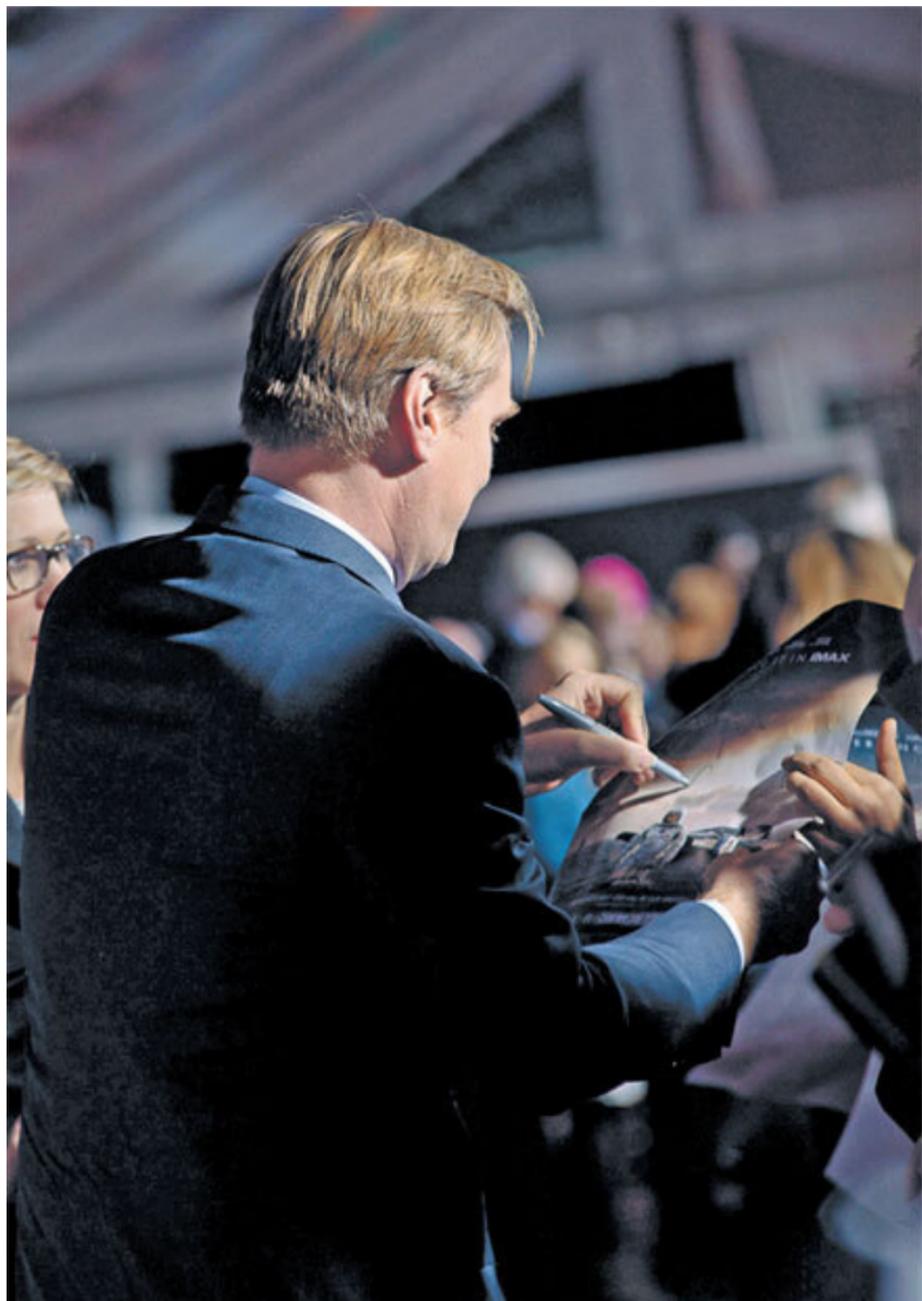
О самом Нолане известно немного: режиссер давно отточил искусство говорить о своем творчестве, не разглашая подробностей личной жизни. На откуп авторам биографических статей он оставил лишь несколько общих фактов. Нолан имеет двойное гражданство, рос в Лондоне и Чикаго. Отец-англичанин работал в рекламе, мать-американка была стюардессой, а затем учительницей. Свои подростковые годы Нолан большей частью провел в школе-интернате в Хартфордшире, после чего поступил в Университетский колледж Лондона, где встретил свою будущую жену и коллегу-продюсера Эмму Томас. У них четверо детей.

Все остальное – за завесой тайны, которой Нолан окружает себя, словно герой Хью Джекмана в фильме «Престиж». Волшебник, испарившийся со сцены и принимающий овации в подвальном помещении. «Я слышал, публика в сети просто одержима “Началом” и “Помни”, – рассказал мне Нолан в самом первом нашем интервью, которое легло в основу этой книги. – И от меня все время ждут реакции, как будто в

этом есть что-то ненормальное. Да я *сам* несколько лет был одержим этими фильмами! Искренне одержим. Так что меня это не удивляет. В каждый свой фильм мы вкладываем уйму усилий. Пару лет назад меня пригласил на обед один успешный продюсер (мы с ним еще не сотрудничали), и он очень хотел разузнать, как именно я работаю. В какой-то момент я сказал: “Во время работы над каждым фильмом я должен верить в то, что снимаю самое лучшее кино в истории”. Продюсера это повергло в шок. Он просто представить себе не мог, что кто-то способен так думать. А его слова повергли в шок меня, ведь фильмы невероятно сложно снимать. Возможно, это и не самая трудная профессия в мире (не знаю, я в шахте не работал), но она заполняет всю твою жизнь. На несколько лет кино подчиняет себе все, включая твою семью. Я как-то не думал, что люди могут работать в этой сфере, даже не пытаясь снять лучший фильм в мире. Тогда зачем этим заниматься? Необязательно, чтобы фильм *на самом деле* был лучшим, но режиссер должен верить, что такое *возможно*. На каждой картине я выкладываюсь на полную. И когда зритель становится одержим фильмом, я прихожу в восторг – в *высшую степень* восторга. Это значит, что мне удалось погрузить публику в кино так же глубоко, как погружаюсь в него я сам».

* * *

Когда я впервые предложил Нолану поработать вместе над книгой, он усомнился в том, что снятых им фильмов хватит для полноценной ретроспективы. Тогда он как раз завершил работу над «Интерстелларом», своей девятой картиной. Прошло три года. Мы снова встретились за день до премьеры его фильма «Дюнкерк» в офисе производственной компании Syncoru – двухэтажном бежевом бунгало на студии Warner Bros., совсем недалеко от Malpaso Productions Клинта Иствуда. Я заявил Нолану, что теперь для книги о нем стало на один повод больше.



Нолан раздает автографы на премьере «Интерстеллара» (2014) в Нью-Йорке. Имя режиссера само стало брендом, а его слава часто затмевает славу его звездных актеров.

Мы продолжили общение через его ассистентку – сам Нолан не пользуется электронной почтой или мобильным телефоном. Наконец режиссер согласился на личную встречу в Манхэттене, где его ждали на заседании Гильдии режиссеров США по вопросу о лишении Харви Вайнштейна членства в организации: расследование о том, как всеильный продюсер злоупотреблял своей властью, как раз вышло в журнале The New Yorker. «Дюнкерк» тем временем собрал почти 527 миллионов долларов в прокате и полным ходом шел к восьми номинациям на «Оскар», включая категорию «Лучший режиссер» – ранее премия проигнорировала личные заслуги Нолана в работе над «Темным рыцарем» и «Началом».

«Отныне я не снимаю кино просто для того, чтобы что-то снять, – сказал мне Нолан. – Я так больше не могу. Съёмки даются мне огромным трудом. Меня это по-прежнему захватывает, но сам процесс – чрезвычайно выматывающий. Он бьет по семье и близким отношениям, требует физических сил. Так что теперь я хочу снять что-то прекрасное. Что-то, что мне действительно нравится. Вот только проблема в том, что я еще и сценарист, и мне не хотелось бы это забрасывать.

Когда меня впервые номинировали на премию Гильдии

режиссеров, я познакомился с Ридли Скоттом, и кто-то спросил, как он выбирает свой следующий фильм. Скотт ответил, что после двадцати лет в кино он оглянулся на свою карьеру и понял, что успел снять всего десять фильмов. Это, конечно, хороший темп, но он все равно решил: “Зачем тянуть?” Впрочем, Скотт работает по чужим сценариям – и в этом большая разница. Я не хочу, чтобы мне просто бросили на стол готовый текст. Такого со мной не было ни на одном моем проекте. И я не хочу отказываться от этой части работы. Вот Стивен [Содерберг] для себя решил: он больше не будет писать, и работа пойдет быстрее. Так он сможет снимать более легковесное, небольшое кино. А мои фильмы всегда отнимают много времени. Даже если они станут меньше, процесс не пойдет быстрее. Съемки закончатся раньше, да, но сценарий, обдумывание замысла, всегда требует от меня времени».

Нолан сказал, что как раз обдумывает идею для сюжета, но он не уверен, вырастет ли из нее что-то стоящее. «Такое со мной уже пару раз случилось, и это ужасная трата времени, – заявил он. – Несколько лет потратил впустую». Так что, пока затихает наградной сезон, а Нолан изучает материал, который, возможно, станет основой его следующего сценария, режиссер согласился на серию личных интервью, которые должны были занять у нас примерно год. Мне показалось, он был рад возможности отвлечься.

«В своем вступлении к печатной версии сценария «Дюн-

керка» я опрометчиво упомянул о том, как пришел к Эмме [Томас] и сказал: “Думаю, этот фильм я смогу снять без сценария”, – вспоминает Нолан. – А она меня тут же оборвала: “Не будь идиотом”. И правильно сделала. Но, конечно, с тех пор меня постоянно спрашивают: “Как же вы собирались снимать без сценария?” Идея была безумная, но она выросла из ощущения, что текст на бумаге и отснятое кино отнюдь не равноценны друг другу. Сценарий едва ли способен показать, каким станет законченный фильм. Режиссеру сложно изложить свои визуальные идеи письменным языком, не заплутав в стилистике. Мне нравится писать потому, что мои сценарии – это функциональные, простые документы. И чем проще, тем лучше. Чем меньше в них литературности, тем точнее они передают ощущение просмотра фильма. Я всегда стараюсь как-то это обойти и дать себе более полное представление о повествовании. Когда курсор начинает свой путь по экрану, когда ты погружаешься в мир слов и шаг за шагом последовательно продвигаешься вперед, ты попадаешь в самую настоящую западню. Пока не найдешь выход, останешься в лабиринте».



Логотип-лабиринт Syncope, производственной студии Нолана.

Похоже, единственный способ понять Кристофера Нолана и его фильмы – пройти этот лабиринт вместе с ним.

* * *

Эта книга – не биография, хотя она и начинается с рассказа о молодости Нолана, а затем проходит по всем его фильмам в хронологическом порядке. Режиссер с удовольствием впервые рассказал о своем детстве по обе стороны Атлантики, о жизни в интернате и обо всем, что влияло, обучало и вдохновляло его до того момента, как он взял в руки кинокамеру. Однако он испытывает почти физическое отвращение к биографической трактовке своих работ. «Не хочу сравнивать себя с Хичкоком, но я боюсь, что, как и его, меня нач-

нут превратно толковать. Мои фильмы многое связывает – это очевидно, и я это признаю, – но эта связь обусловлена скорее техническим мастерством, нежели внутренними порывами. То же я думаю и про Хичкока. Он – великий мастер своего дела, но фрейдистского подтекста в его фильмах нет. Да, в анализ его кино всегда можно углубиться, но тогда вы рискуете потерять из виду их более наглядную суть.

Я полагаю, в основе моих фильмов лежат технические уловки, абстракции и условности. Я искренне считаю себя скорее ремесленником, чем художником. И это не ложная скромность. Среди режиссеров есть настоящие художники: таковым я, например, считаю Терренса Малика. Возможно, вся разница в том, что для кого-то кино – способ выразить нечто очень личное, что рвется из твоего сердца наружу; а для других – способ общения и коммуникации с людьми, возможность отразить их ожидания и переживания. Во многом мои фильмы определяет сам кинематограф».

Удивительно, что мнение Нолана о самом себе перекликается со словами его наиболее суровых критиков, для которых он – всего лишь педантичный трюкач, который мастерит головоломки-стереограммы в мире кино. Умелые, но пустые безделушки, холодные за неимением реального творческого самовыражения и запертые в клетке своих идеально отшлифованных граней. Вопрос лишь в том, насколько *ценны* эти ограненные конструкции сами по себе. Критики упрекают режиссера за безликость, сам же Нолан гордится умением

исчезать в своих фильмах, будто фокусник.

Я взялся за эту книгу, потому что уверен: Нолан и его критики неправы. Возможно, эти фильмы не настолько автобиографичны, как, например, «Злые улицы» или «Инопланетянин», но все равно это очень *личное* кино. На съемках Нолан часто использует для своих проектов кодовые имена, отсылающие к его детям: «Темный рыцарь» был «Первым поцелуем Рори», «Начало» – «Стрелой Оливера», «Возрождение легенды» – «Магнусом-Рекс», а «Интерстеллар» – «Письмом Флоры». Жизнь Нолана отражена в локациях и мифологии его фильмов ничуть не меньше, чем жизнь Скорсезе – в грязных кабаках, а Спилберга – в уединенных пригородах.

Города и страны, в которых Нолан жил, задают место действия. Места, где он вырослел и учился, отражены в архитектуре его картин. Книжки и фильмы, которые сформировали его личность, теперь вдохновляют его истории. В сюжетах Нолана переплетаются темы из его собственного пути к взрослой жизни: изгнание, память, время, самоопределение, отцовство. Его кино – глубоко личные фантазии, остросюжетные и убедительные как раз потому, что режиссер не относится к фантазиям как к второсортной кальке с реальности. Наоборот, они равноценны друг другу; для Нолана фантазии важны, как воздух. Он грезит с открытыми глазами и приглашает нас с собой.

В то же время эта книга – не сборник интервью, хотя в ее основе лежат многочасовые беседы, которые мы вели с Но-

ланом в его голливудском доме. Процесс растянулся на три года: за это время режиссер написал сценарий, провел пре-продакшен, отснял и смонтировал свой новый фильм «Довод».

Есть ли у него правила? Как отличить крутой сюжетный поворот от просто хорошего? Насколько личное у него кино? Что его мотивирует? Чего он боится? Сколько недель, дней и часов в идеале должна охватывать история? Каковы его политические убеждения? Бессмысленно задавать Нолану прямые вопросы о происхождении его любимых тем и маний – это я понял с самого начала. Спроси его о том, как он впервые открыл для себя лабиринты, и скоро сам заплутаешь: «Я честно не помню. И это не кокетство. Полагаю, интерес к лабиринтам и тому подобному развился у меня по мере того, как я начал рассказывать истории и снимать кино».

Попытки докопаться до сути его маний открывают лишь новые мании, складываются в длинную рекурсивную цепь. Допустим, Нолан ответит: «Мое увлечение темой идентичности, пожалуй, происходит из увлечения субъективным повествованием» или «мое увлечение темой времени продиктовано увлечением кино». Нолан привык выстраивать разговор так, чтобы ни в коем случае не нарушать границы между своими фильмами и личной жизнью. Его мании (или «увлечения», как я впоследствии стал их называть) витают в пространстве, будто кинетические скульптуры Александра Колдера, сплетаются друг с другом и в итоге возвращаются к

первому и главному интересу Нолана – к кино. Все дороги ведут в Рим.

Вскоре я также понял, что Нолан обожает слово «увлекательно». Вот лишь неполный список вещей, которые он счел «увлекательными» в ходе наших интервью:

- деформированные головы на портретах Фрэнсиса Бэкона;
- отсутствие подвигов в фильме Дэвида Лина «Лоуренс Аравийский»;
- смерть родителей Говарда Хьюза;
- работа Кубрика с миниатюрами в фильме «2001 год: Космическая одиссея»;
- сцена из «Схватки», в которой банда Де Ниро разрезает герметичный пакет с деньгами;
- произведения Хорхе Луиса Борхеса;
- Брандо, декламирующий стихотворение Томаса Элиота «Полые люди» в финале «Апокалипсиса сегодня»;
- фильм «Пинк Флойд: Стена»;
- спецэффекты студии Industrial Light & Magic;
- рекламный проект, созданный отцом Нолана для Ридли Скотта;
- иллюзия масштаба в кино;
- готическая архитектура;
- мысленный эксперимент Эйнштейна о разлученных близнецах;
- «Большая игра» между Британской империей и Россией

за господство в Юго-Восточной Азии;

- роман Уилки Коллинза «Лунный камень»;
- то, как этика выражена через архитектуру в фильме

Мурнау «Рассвет»;

- тот факт, что никто не понимает, как работает iPad;
- фильмы Дэвида Линча;
- влияние GPS-спутников на восприятие относительности;

- Википедия;

- документалка о природе, которую шестнадцатилетний

Нолан посмотрел задом наперед;

- корабли на подводных крыльях.

Само слово «увлекательно» в устах Нолана звучит несколько архаично, напоминая о своей этимологии: *fascinating*, от латинского *fascinatus*, второе причастие от глагола *fascinare* («околдовывать, зачаровывать, завлекать») и существительного *fascinus* («колдовство, чары»). Я не сразу понял, о чем мне напоминает это слово, но позднее все-таки нашел нужные литературные источники. В «Дракуле» Брэма Стокера профессор Ван Хельсинг боится, что «красота и прелесть порочного «живого мертвеца» увлечет его», и вскоре его действительно «стал одолевая сон: я словно спал с открытыми глазами, постепенно поддаваясь сладостному влечению»⁶. Окровавленную морду собаки Баскервилей из романа Конан Дойля доктор Ватсон описывает как «омерзи-

⁶ Цитаты по переводу Т.Н. Красавченко (М.: Наука, 2020). – *Прим. пер.*

тельное, ужасное и в то же время влекущее зрелище».

В викторианской литературе это частый мотив: рациональный ум поддается натиску одержимости, чьи истоки сложно назвать рациональными. Также и фильмы Нолана подрагивают, ходя по самому краю объяснимого. Это кино травмированного рассудка. Стоит только закопаться в картины Нолана – и обнаружишь викторианскую эпоху. Тень «Фауста» Гёте простирается над «Престижем» и трилогией «Темный рыцарь». «Возрождение легенды» переосмысливает «Повесть о двух городах» (1859) Диккенса. В «Интерстелларе» можно обнаружить на удивление много мотивов из работ Томаса Роберта Мальтуса, а также церковный орган на 382 регистра и полное собрание сочинений Конан Дойля. Ботик из «Дюнкерка» называется «Лунный камень» в честь романа Уилки Коллинза, а музыка Ханса Циммера отсылает к «Энигма-вариациям» Эдварда Элгара.

«Я видел, как огромные великолепные здания появлялись и таяли, словно сновидения»⁷, – рассказывает путешественник из романа Герберта Уэллса, сотворивший машину времени из никеля, слоновой кости, меди и кварца на основе 18-килограммового велосипеда; как раз по типу того, каким пользовался сам Уэллс, с удовольствием катаясь по долине Темзы. Герой «Машины времени» переносится на 30 миллионов лет в будущее, однако представим, что прибор забросил его в ресторан «Кантерс» в 2000 году и следующие двадцать

⁷ Цитата по переводу К.А. Морозовой (1930). – *Прим. пер.*

лет наш путешественник снимал кино для Голливуда: пожалуй, его фильмография не сильно отличалась бы от карьеры Кристофера Нолана. Критикам еще предстоит определиться со статусом режиссера в истории, но Нолан уже вправе считать себя величайшим из ныне живущих кинематографистов викторианской эпохи.

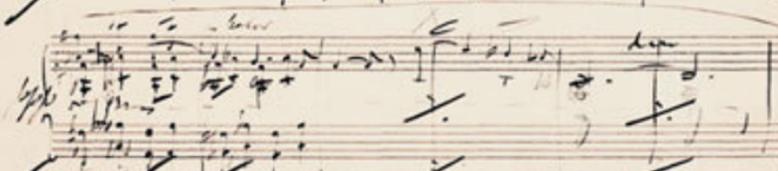
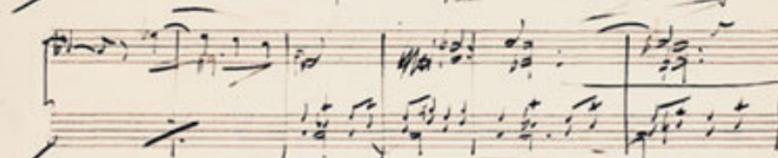
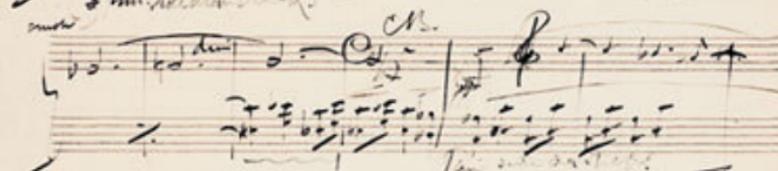
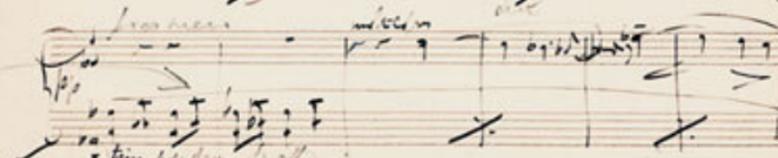
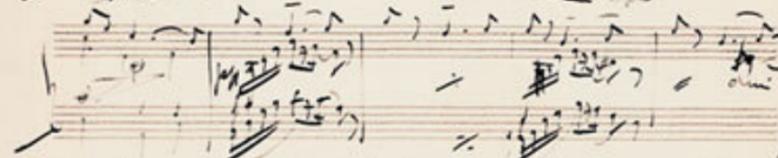
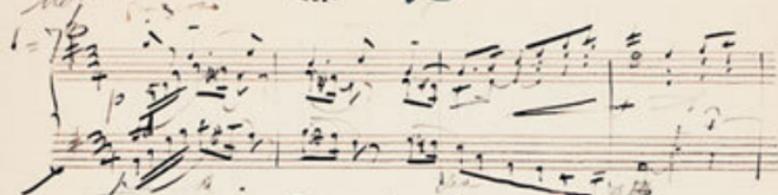
У Нолана найдется немало художников-предтеч, чьи работы питают его фильмы: от Рэймонда Чандлера, Фрэнка Ллойда Райта и Хорхе Луиса Борхеса до Томаса Элиота, Фрэнсиса Бэкона и Иэна Флеминга. Однако по-настоящему понять его кино при написании этой книги мне помогла музыка. Название его студии, Synсору, отсылает к *синкопе*⁸ – эту идею Нолану предложил его отец Брэндан, поклонник классической музыки, который до самой своей смерти в 2009 году любил заглядывать к сыну во время записи саундтреков к его фильмам. По мере того как проекты режиссера приобретали все больший размах и эпичность, музыка становилась ключевым инструментом их структуры. Нолан принимал настолько активное участие в работе над саундтреком, что на «Дюнкерке» композитор Ханс Циммер назвал его своим «соавтором». «Музыка “Дюнкерка” – заслуга Криса в той же степени, что и моя», – рассказывал Циммер об их совместной работе над саундтреком, который по сути представляет собой фугу, несколько вариаций на одну тему. Иногда

⁸ Синкопа – ритмический прием в музыке, смещение акцента с сильной доли такта на слабую. – *Прим. пер.*

мотив инвертирован или сыгран в обратном порядке, но их гармония создает у зрителя ощущение беспрестанного движения.

Edvard Elgar. Sketches for Variations for Orchestra (London) Op. 36

Handwritten notes and markings at the top of the page, including "Handwritten" and "Lm."



Handwritten notes and markings at the bottom of the page, including "Handwritten" and "Lm."

Черновик «Энигма-вариаций» Эдварда Элгара. Композитор Ханс Циммер переработал их для своего саундтрека

к «Дюнкерку» (2017).

«Музыка – фундаментальная и все более важная часть моих фильмов, – размышляет Нолан. – Помню, много лет назад мне встретила цитата Анджело Бадаламенти о том, как Дэвид Линч просил его “сыграть куски пластмассы”. Забавно, но поначалу я подумал: вау, какой бред! А сейчас я его прекрасно понимаю. Хорошая киномузыка создает нечто, что просто не выразить другими словами. Хотелось бы, да не выйдет. В последнее время, когда мне требуется более масштабный саундтрек, я собираю своего рода музыкальный механизм, а затем использую его, чтобы нащупать сердце фильма, облечь эмоции в форму.

Для “Интерстеллара” это был крайне важный момент. Мне не хотелось переходить к музыке в последний момент, полагаясь на удачу. Так что я попробовал вывернуть процесс создания фильма наизнанку: начать с эмоций, нащупать сердце истории, а затем возвести вокруг него механизм. В этом я все больше полагаюсь на Ханса, с каждым новым фильмом, и самый яркий тому пример – “Дюнкерк”, чей замысел родился из музыки. Я и сам до конца не понимаю, почему я теперь настолько зависим от саундтрека, но так уж случилось, и меня это устраивает. Музыка помогает мне выразить себя, и иначе я просто *не умею*».

Аналогичная задача и у этой книги. В каждой главе я рассматриваю тот или иной фильм Нолана, привожу историю

его создания и мнение самого режиссера, подробно разбираю аспекты сценария, дизайна, монтажа и музыки – этапы, на которых автор картины оттачивает свое видение. В отличие от многих других трудов о кино, меня не волнуют закадровые интриги: главная сила фильмов Нолана – концептуальная. Конечно, в них найдется немало ярких, иногда ошеломительных актерских работ: достаточно вспомнить Гая Пирса в «Помни», Ребекку Холл в «Престиже», Хита Леджера в «Темном рыцаре» или Марка Райлэнса в «Дюнкерке». Однако прежде всего успех картин Нолана опирается на его идеи. «Какой самый живучий паразит? – спрашивает Кобб, герой Леонардо ДиКаприо в «Начале». – Бактерия? Вирус? Кишечный глист? Идея. Она живуча и крайне заразна. Стоит идее завладеть мозгом, избавиться от нее уже практически невозможно»⁹. Нолан – главный заступник идефикса; мыслей, которые не дают человеку заснуть.

Каждая глава постепенно выводит читателя на свою главную тему – время, восприятие, пространство, иллюзии, – отступает от хронологии и погружается в увлечения самого Нолана, будь то фильмы и книги, вдохновившие его, или музыкальная тема, намертво засевшая у него в голове.

«Я не стану объяснять “Энигму”, – писал Элгар о секретной мелодии, которую он, по слухам, ввел в свои «Энигма-вариации», каждая из которых посвящена одному из друзей композитора. – Ее темное изречение должно остаться

⁹ Цитата по официальному дублированному переводу фильма. – Прим. пер.

неразгаданным». Некоторые толкователи (среди них Джеррольд Нортроп Мур, биограф Элгара) полагают, что речь здесь идет вовсе не о музыкальной теме, а об идее – идее саморазвития через контакт с другими людьми: «Истинная задача “Вариаций” заключается в воплощении самого себя через музыку». Так же и фильмы Нолана – вариации на несколько тем, разыгранные в разных голосах и регистрах, то инвертированные, то замедленные или ускоренные, создающие ощущение беспрестанного движения. Подобно «Энигма-вариациям», все их мотивы ведут к центральной фигуре произведения: скрытой у всех на виду, отчетливой в каждом кадре. Эта фигура – Кристофер Нолан.

Один Структура



«Наша семья обожает самолеты, обожает путешествовать, – говорит Нолан. – Мое детство во многом связано с авиацией, мы постоянно куда-нибудь летали. Мама была

стюардессой United Airlines, так что мне часто доставались бесплатные билеты на посадку: приходишь в аэропорт – и летишь, куда хочешь. Папа же много путешествовал по работе. Он был креативным директором, создавал ролики для известных рекламных агентств, в 1960-е немало времени провел в Лос-Анджелесе. Случалось, прилетал туда и снимал по пять роликов за раз. Впоследствии он двадцать лет руководил собственной рекламно-консалтинговой фирмой. Там он работал уже не столько над промороликами, сколько над раскруткой брендов и дизайном упаковок. Вот, скажем, батончик “Старбар” от Cadbury – это как раз его проект. Помню, он приносил нам маленькие шоколадки на пробу».

Одним из своих первых воспоминаний о походах в кино Нолан называет мюзикл Алана Паркера «Багси Мэлоун» (1976) с Джоди Фостер в главной роли. Когда мальчик заметил анонс в газете, родители сказали: «О, этот фильм снимал один из папиных друзей». Слегка преувеличили: отец Нолана, Брэндон, работал с Паркером над одним из своих роликов. Вскоре родители устроили Крису экскурсию на студию Pinewood, которая в 1976 году отмечала свое сорокалетие, и там Нолан заметил педальные машинки из «Багси Мэлоун». «Для меня это было очень важно, – объясняет он. – В те годы в британском кино работали пять режиссеров, пришедших туда из рекламы. И отец рассказывал, что со многими из них он был знаком. Эта пятерка – Ридли Скотт и Тони Скотт, Эдриан Лайн, Хью Хадсон и Алан Паркер. По мнению

папы, Хадсон был интереснее всех. Отец всегда с нетерпением ждал его новых фильмов, еще даже до выхода “Огненных колесниц”. Увлекательный момент: позднее я узнал, что папе довелось поработать с Ридли Скоттом. Накоротке они не были, но отец пару раз сотрудничал с его студией».

Немало времени Брэндон Нолан проводил в странах Африки и Юго-Восточной Азии, откуда он возвращался с подарками и рассказами обо всем, что видел. А мальчики – старший Мэтью, Крис и Джонатан (для родных просто Джона) – играли друг с другом, пытаясь угадать, куда отец отправился на этот раз. С их матерью Кристиной Брэндон познакомился во время командировки в Чикаго. Брак обернулся для нее увольнением, так как по правилам United Airlines в 1960-е стюардессами могли быть только незамужние девушки. Несколько лет спустя коллективный иск сотрудников вынудил компанию изменить устав, это позволило бы Кристине вернуться на работу; впрочем, к тому моменту она уже благополучно сменила профессию и работала учительницей английского языка. Детство Нолана прошло на два дома – семья жила то в Лондоне, то в Чикаго, а иногда выбиралась в Огайо к бабушке по материнской линии. Именно там семилетний Крис застал премьеру «Звездных войн» Джорджа Лукаса в 1977 году.

«Этот фильм я впервые увидел в небольшом пригородном кинотеатре в Огайо, – рассказывает Нолан. – Мы тогда были в гостях у бабушки. В те годы для Америки и Англии пе-

чатали общие копии фильмов – то есть пленки добирались до Британии лишь несколько месяцев спустя, по завершении американского проката. То, что в США выходило летом, за океан попадало только к Рождеству. Помню, осенью я вернулся в школу Хайгейт и пытался рассказать друзьям о том, как провел лето и как посмотрел один фильм, а там мужик в черной маске и штурмовики в белых доспехах, но на самом деле они злодеи... А однокашники вообще не понимали, о чем я говорю! Но затем под Рождество фильм вышел в Британии, и все на нем просто помешались.

“Звездные войны” дали каждому из нас собственный повод для бахвальства. Один приятель уверял, что его отец играл в оркестре на записи музыки к этому фильму. А я, стало быть, посмотрел его раньше всех. А потом и чаще других его пересматривал. Это кино, его технологии и находки, меня чрезвычайно увлекло. Помню, я достал выпуск журнала о студии Industrial Light & Magic, и зачитал его до дыр. Я увлекался всем, что связано с историей и процессом создания таких фильмов».

Вскоре после знакомства со «Звездными войнами» Но-лан с отцом отправились в лондонский кинотеатр на Лестер-сквер, где в повторном прокате шел «2001 год: Космическая одиссея» (1968) Стэнли Кубрика. «Событие было значительное. Отец хотел, чтобы мы увидели этот фильм на по-настоящему огромном экране. Кажется, он заранее предупредил меня, что “Одиссея” совсем не похожа на “Звезд-

ные войны”. Но кадры полета “Дискавери”, спецэффекты с использованием миниатюр – все это было для меня *невероятно* увлекательно. Есть в этом фильме что-то первобытное: например, горящие глаза гепарда в прологе или образ звездного младенца в финале. “Одиссея” ускользала от понимания, но при этом не раздражала. Позже, уже в Чикаго, я пересмотрел ее с друзьями, и мы стали обсуждать, что все это значит. В оригинальном романе Артура Кларка (до него я добрался уже после просмотра) было чуть больше объяснений и конкретики. А фильм Кубрика, как мне кажется, я гораздо лучше понимал, когда был ребенком. Это эмоциональный опыт – и дети такому больше открыты. Там ощущается настоящее, чистое кино, чистое переживание. “Космическая одиссея” показала мне, сколь многоликим может быть кино. Это панк-рок от мира фильмов».



Кир Дуллеа в фильме Стэнли Кубрика «2001 год: Косми-

ческая одиссея» (1968).

Летом 1978 года Ноланы перебрались в Чикаго, чтобы жить поближе к семье Кристины. Предполагалось, что они пробудут там всего год, но в итоге остались на три. Они осели в Эванстоне, зажиточном и зеленом пригороде на северном побережье Чикаго. Каменные, увитые плющом особняки в псевдотюдоровском стиле, припаркованные на улочках универсалы, двор с видом на густой лес – волшебная Страна Подростков, которую вскоре обессмертят фильмы Джона Хьюза. «Пригород стал всей моей жизнью, – вспоминает Нолан. – Все было совсем как в “Выходном дне Ферриса Бьюллера” или “Дядюшке Баке”. Джон Хьюз как раз снимал свои комедии на северном побережье Чикаго, в городках вроде Эванстона. Мы жили прямо напротив школы, а рядом был небольшой парк, изрезанный дорожками заповедник, где можно было вволю пошалберничать. Полная свобода. Мы с друзьями все там объездили на велосипедах. Летом погода в Эванстоне была лучше, чем в Британии, зимы же были невероятно снежными. До сих пор помню, как примерно через год после переезда в Америку мы вернулись в наш лондонский съемный дом – и мне все казалось таким маленьким. В США вообще иной размах: дома больше, улицы намного шире. К тому же я и сам стал на дюйм-другой выше. Рос я очень быстро. Это я помню отчетливо. Стою в холле, смотрю на лестницу и думаю: “Почему все такое кро-

шечное?”»



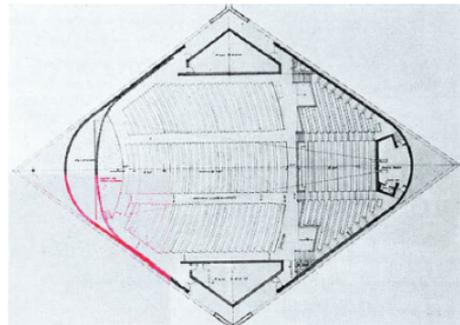
Огромными были и американские кинотеатры. Крупнее всех – старый «Иденс»¹⁰ в Нортбруке, величественное здание в футуристичном стиле 60-х, стоявшее близ шоссе Иденс. На момент открытия в 1963 году кинотеатр считался «самым большим гиперболическим параболоидом в мире». Тем, кто ехал вдоль шоссе по Бульвару Скоки, «Иденс»

¹⁰ Оригинальный кинотеатр «Иденс» в 1994 году был закрыт и снесен. Цена реставрации оказалась неподъемной для нового владельца, сети Cineplex Odeon. Сейчас на его месте находится торговый центр «Виллидж-сквер». – *Прим. пер.*

тут же бросался в глаза: гофрированные бетонные стены с прожилками из изогнутого стекла, устремленная в небо крыша – словно космический корабль из «Звездного пути» Джина Родденберри или что-то из «Джетсонов». Холл был украшен ультрамодернистской мебелью в бело-золотых тонах. Гигантский экран обрамляли красный занавес и небольшая сцена, которую отделял от первого ряда покрытый ковром проход. «Красота была невероятная, – говорит Нолан. – Помню, мы пришли туда с мамой смотреть “В поисках утраченного ковчега”. Зрителей битком. Экран громадный. Пришлось взять места поближе, возможно, даже в первом ряду – помню только, что слегка сбоку. Мы сидели так близко, что картинка казалось необъятной и слегка искаженной, можно было заметить зерно пленки. Это я запомнил на всю жизнь: то нереальное ощущение, когда словно проваливаешься по ту сторону экрана».

В восьмилетнем возрасте Крис получил от отца новую игрушку – камеру Super 8. Аппарат несложный, кассетной с пленкой хватало лишь на две с половиной минуты, и те без звука. Но для Нолана эта камера стала окном в совершенно новый мир. В третьем классе мальчик подружился с Адрианом и Роко Беликами, детьми иммигрантов из Чехии и Югославии, а в будущем – успешными документалистами. Вместе они собирались в подвале дома Ноланов и снимали самодельные космические эпика с примитивной покадровой анимацией. Их героями становились пластиковые фигурки

из «Звездных войн». Декорации они мастерили из рулонов туалетной бумаги и коробок из-под яиц. Чтобы создать эффект взрыва, Нолан бросал муку на стол для пинг-понга, а зимой отправлялся снимать чикагские сугробы, напоминая ему заснеженные пейзажи планеты Хот из фильма «Империя наносит ответный удар» (1980).



ВЫШЕ И СЛЕВА: Старый кинотеатр «Иденс» в Нортбруке, штат Иллинойс. Там Нолан смотрел все подряд: от «В поисках утраченного ковчега» (1981) Стивена Спилберга до «Лестницы Иакова» (1990) Эдриана Лайна.

«Один из наших фильмов назывался “Космические битвы”, – вспоминает режиссер. – Безусловно, “Звездные войны” сильно на меня повлияли. Тогда же в эфире шел документальный телесериал Карла Сагана “Космос”, и я просто бредил звездами и космолетами. Уже взрослым я пересмотрел свои ранние эксперименты и понял, какие они были примитивные, – пожалуй, это одно из главных разочарований в

моей жизни. Искусство кино я постигал очень постепенно. В детстве мне хватало уже того, чтобы собрать интересные картинки в единую историю, – тем более что Super 8 не записывала звук. Сегодня звук находится в полном распоряжении детей, которые любят снимать, мы же работали с чистым изображением. На днях я читал “Форму фильма”¹¹ Эйзенштейна, и там он пишет, что если поставить рядом Кадр А и Кадр В, то в сумме они дадут совершенно новую Мысль С. Даже забавно, что когда-то эта идея казалась весьма смелой. А я, выходит, самостоятельно постигал ее через свои детские фильмы».

Сергей Эйзенштейн был сыном рижского зодчего и изначально учился на архитектора в Петроградском институте гражданских инженеров, но со временем он увлекся оформлением декораций и кинематографом, стал первым большим теоретиком структуры кино. Искусство киномонтажа он сравнивал с японскими иероглифами: простейшая последовательность из двух символов рождает новый смысл. И если на одном кадре мы видим женщину в пенсне, а на другом – ту же женщину, но уже в разбитом пенсне и с окровавленным глазом (как показал Эйзенштейн в фильме «Броне-

¹¹ Film Form (1949) – второй англоязычный сборник статей Эйзенштейна, составленный переводчиком и редактором Джейм Лейдой. Как и первый сборник The Film Sense (1941), не имеет прямого русскоязычного аналога: многие эссе были заново скомпонованы вне контекста их оригинального издания. В отличие от The Film Sense, над которым Эйзенштейн лично работал с Лейдой, Film Form был подготовлен уже после смерти автора. – *Прим. пер.*

носец Потемкин»), то создается совершенно новый образ – глаз, пробитый пулей.

Однажды дядя Тони подарил маленькому Крису пленки с записью космических экспедиций «Аполлон». «Я проигрывал их на телевизоре, записывал картинку на свою Super 8, а затем вставлял эти фрагменты в свое кино – чтобы думали, будто это я снимал. Когда вышел трейлер к “Интерстеллару”, мой товарищ по детским фильмам Роко Белик позвонил мне и сказал: “Да это же совсем как те кадры, классическая хроника со статичной камерой!” Мы стремились к полному реализму, а получилось совсем как в детстве».

Над сценарием «Интерстеллара» Кристофер работал с Джоной. Как-то раз братья встретились в павильоне № 30 на студии в Калвер-Сити, где проходили съемки актеров внутри полноразмерной модели космического шаттла. Чтобы создать иллюзию межзвездного полета, кабину окружал большой экран размером 90 × 24 метра, на который команда по визуальным эффектам выводила изображение космоса, подготовленное другой студией в Лондоне. «Джона тогда сказал мне: “Неудивительно, что мы взялись за этот фильм. Мы готовились к нему с детства!” – рассказывает Нолан. – Рано или поздно мы бы взялись за такой проект. Даже удивительно, что этого не случилось раньше. В каком-то смысле мы вернулись домой».

Домом для Нолана стало кино, поскольку его семья продолжала курсировать через Атлантический океан. В 1981 году, когда Крису исполнилось одиннадцать, Ноланы вернулись в Англию: Брэндон хотел, чтобы сыновья пошли по его стопам и получили образование в католической школе. Отец Брэндона был пилотом бомбардировщика «Ланкастер» и погиб на войне, так что дисциплину мальчику с Божьей помощью прививал интернат. «Нас воспитывали в идеологии католицизма», – вспоминает Нолан свои годы в старшей школе Бэрроу-Хиллз близ городка Уэйбридж в графстве Суррей. Руководили этим учреждением монахи-иосифиты, чья сеть интернатов и семинарий раскинулась по всему миру, вплоть до Демократической Республики Конго. Бэрроу-Хиллз располагалась в усадьбе начала XX века с треугольными крышами в баронском стиле. Место это было мрачное и неприступное: учителя вечно талдычили о своей службе на Второй мировой, а за малейшую провинность – например, за разговоры после отбоя – полагалось два удара тростью. Есть местную стряпню было невозможно, так что ученики нередко голодали и с нетерпением ждали следующего похода в ближайший деревенский магазинчик. «В те годы мир разделился на своих и чужих, детей и врагов-взрослых, – продолжает Нолан. – Они пытались приучить нас к серьезности и

молитве, а мы естественным образом этому сопротивлялись. Не то чтобы это было осознанным решением; хотя в 70-е, годы моей юности, считалось, что наука вот-вот отменит религию. Сейчас я уже не так в этом уверен. Кажется, нравы несколько переменились».



Рутгер Хауэр в роли репликанта Роя Бэтти.



Режиссер Ридли Скотт с Харрисоном Фордом на съемках «Бегущего по лезвию» (1982).



Ридли Скотт с Сигурни Уивер на съемках «Чужого» (1979). Два этих фильма определили взгляд Нолана на профессию кинорежиссера.



Колледж имперской службы и Хэйлибери в Хартфордшире, Англия, где Нолан жил и учился с 1984 по 1989 год.

Киноклуба при школе не было, однако раз в неделю ученикам показывали военные фильмы вроде «Там, где гнездятся орлы» и «Моста через реку Квай». Однажды заведующий интернатом разрешил Нолану посмотреть на своем телевизоре видеокассету с пиратской копией «Бегущего по лезвию» (1982) Ридли Скотта. «Мы собирались у заведующего дома и смотрели фильм урывками по полчаса», – вспоминает Нолан. Уже позднее он познакомился с «Чужим» (1979) и сопоставил его с историей о репликантах, которую он по ча-

стям смотрел у заведующего. «Я отчетливо помню, как почувствовал, что два фильма чем-то похожи друг на друга, и пока еще не понял, чем именно, но очень хотел это понять. Какой-то звук, низкий гул, характерный свет и атмосфера – было очевидно, что некоторые элементы у этих картин одинаковые. Позднее я узнал, что их снял один режиссер. Две абсолютно разные истории, у них разные сценаристы и разные актеры – разное все, что в глазах ребенка определяет суть фильма: мы-то в детстве думали, что актеры сами придумывают кино. И так, все разное, но еще есть какая-то связь, и эту связь задает режиссер. Помню, как я подумал: *вот кем я хочу стать*».

У каждого режиссера случается такой момент озарения: Ингмар Бергман все понял, когда открыл для себя «волшебный фонарь», а Скорсезе – когда увидел долгий план с Гэри Купером в «Ровно в полдень» и осознал, что у кино есть свой *постановщик*. Прозрение Нолана было небыстрым и потребовало от него терпения, смекалки и даже детективных навыков. Впоследствии эти же качества он будет воспитывать у зрителей своих фильмов.

Отучившись три года в Бэрроу-Хиллз, Нолан перевелся в Колледж имперской службы и Хэйлибери¹² – интернат к северу от лондонской кольцевой дороги М25. Хэйлибери была

¹² Необычное название связано с тем, что это учебное заведение образовано из слияния двух школ – собственно, Колледжа имперской службы и школы Хэйлибери. Как правило, в повседневной жизни заведение именуют просто «Хэйлибери». – *Прим. пер.*

основана в 1862 году для подготовки сынов империи к гражданской службе в британских колониях Индии, и к началу 1980-х она казалась реликтом несуществующей державы. На обширных школьных землях, где зимой лютовали ветра с Урала, тут и там возвышались памятники юным храбрцам, жертвам Англо-бурской войны и кавалерам креста Виктории – их традиционные ценности и идеалы героического самопожертвования теперь должны были перенять дети среднего класса из северных пригородов Лондона. Когда-то полковник Королевских ВВС Питер Таунсенд сказал: «Тем, кто пережил два года в Хэйлибери, уже ничто не страшно», – и, хотя с тех пор обстановка в школе несколько наладилась, атмосфера здесь по-прежнему отличалась консервативным аскетизмом: общежития-бараки почти без штор и ковров, батареи отапливают вполсилы. Как заметил журналист Джон Маккарти, в конце 80-х попавший в плен к «Хезболле», жизнь в Хэйлибери сполна подготовила его к трудностям заключения, и это лишь отчасти была шутка. «Когда я такое слышу, то иногда задумываюсь: что же это за мир, которым я здесь управляю? – писал Ричард Роудс-Джеймс, старый заведующий Маккарти. – Я полагал, что мои принципы управления общежитием прививают ученикам ответственность, однако методы моей работы могли быть весьма жестокими». Именно к нему в общежитие Мелвилл определили Нолана осенью 1984 года.

«Мне кажется, Маккарти говорил с иронией, – рассуждает

Нолан. – Помню, Стивен Фрай так же сказал в одном интервью, когда его спросили о жизни в тюрьме: “О, я учился в интернате, мне не привыкать”. Но у меня все сложилось иначе. Мне нравилось в Хэйлибери, хоть я и понимал, что другим ученикам было сложнее, так что это вопрос неоднозначный. Там действовал очень странный контраст между ощущением личной независимости и правилами самой школы, подчас суровыми и жесткими. Это жизнь вдали от дома, обособленная и немного одинокая, но зато ты сам себе хозяин. Такая особая форма свободы. В моем понимании, интернат существует по законам Дарвина. Спасение утопающих – дело рук самих утопающих. Обстановка армейская. Дисциплина в руках самих учащихся. Студенты шестого курса становятся префектами и отвечают за младших мальчишек. В школе царит консервативный иерархический уклад – ну или, по крайней мере, так было в мои годы. Ты либо подстраивался, либо страдал. Я был довольно крупным подростком и неплохо играл в регби; а тех, кто играет в регби, особо не трогали».

Своих гостей школа в первую очередь поражает размахом: Хэйлибери занимает 500 акров земли в хартфордширской глубинке. Уже по дороге из Лондона можно разглядеть террасу с ее коринфскими колоннами из белого известняка и портиками в духе афинского Эрехтейона. Основной комплекс занимает территорию в 100 квадратных метров и размерами может потягаться с Большим двором Тринити-колледжа в Кембридже. Здание призвано пробуждать в учени-

ках «думы о былом и бессмертные надежды, над которыми не властно время», как выразился в 1862 году первый директор Хэйлибери. Спроектировал школу архитектор Уильям Уилкинс, которому также принадлежат проекты Национальной галереи и Университетского колледжа Лондона. Так уж совпало, что именно туда Нолан поступит по окончании школы. «Скажу не в укор мистеру Уилкинсу, но по сути это одно и то же здание, – отмечает Нолан. – Думая о Хэйлибери, я прежде всего вспоминаю эту прекрасную террасу Уилкинса, поле для регби перед ней и огромный четырехугольный двор. Оба здания очень красивы. И оба кажутся больше, чем есть на самом деле. В этом весь смысл такой архитектуры: человек на ее фоне кажется маленьким, но при этом одновременно ощущает себя частью чего-то большего».



Один из фонарей, которые освещали школьный двор ночью.

В Хэйлибери время было превыше всего – в прямом и переносном смысле. Жизнь учащихся была тщательно расписана по минутам, а двор замыкал большой дом с часами, которые отбивали каждые полчаса и час, начиная с 7:30 утра, когда обитатели общежития вставали под громкий звон электрического звонка. Затем примерно сорок семь мальчишек наперегонки бросались умываться, натягивали брюки с пиджаками и спешили заправить постели перед проверкой. Далее – короткая служба в часовне, куда под сень витражей набивалась вся школа, словно сельди в бочку; ученики делали вид, что молятся, и шевелили губами под аккомпанемент гимнов. Затем все семьсот с небольшим учащихся направлялись в трапезную – огромное помещение с куполом и стенами из орехового дерева, пропахшее маслом и вареной капустой. Разбившись по двадцать четыре человека на стол, юноши уплетали овсянку или хлопья под написанными маслом портретами бывших выпускников, вроде премьер-министра Клемента Эттли. Из-за особенностей акустики можно было расслышать разговоры даже на другом конце зала. Очередной удар колокола созывал ребят на четыре часа уроков, с 9:00 до 13:00. Под перемены было выделено всего пять минут, так что мальчишкам часто приходилось пересекать необъятный двор бегом, держа книги под мышкой и по прибытии унимая одышку и острую боль в боку.



Школьная церковь Хэйлибери – настолько большая, что немецкие летчики ориентировались по ней при бомбежках Великобритании в годы Второй мировой войны.

Послеобеденное время занимали коллективные спортивные игры – зимой регби, летом крикет – после чего ребята отправлялись отмыывать с себя грязь в уютный, похожий на пещеру банный корпус, заполненный длинными рядами душевых, ванн и умывальников. По средам (на обязательной основе после второго триместра) проводились занятия Объединенного кадетского корпуса – молодежной военной организации, изначально созданной для подготовки учащихся к армейской службе¹³. Нолан попал в военно-воздушную секцию Корпуса: «В основном мы просто шагали строем в неудобной форме и учились правильно читать карты. Вернее, складывать карты. Я так этого до сих пор не освоил: карту нужно складывать определенным образом, чтобы можно было быстро ее перевернуть, разложить и сложить заново. А раз в год нас сажали в тренировочный самолет “Чипманк” и обучали фигурам пилотажа – вот это была красота! Я сиделся прямо позади пилота; так близко, что на шее под шлемом были видны все складки. У тех, кто раньше не бывал в воздухе, полет проходил довольно скучно. Но если сказать

¹³ Речь о «национальной службе» (*англ.* National Service) – форме всеобщей воинской повинности в мирное время, которая действовала в Великобритании с 1947 по 1963 год, после чего страна перешла на добровольную службу в армии. – *Прим. пер.*

пилоту, что ты не новичок, то тогда тебе показывали трюки: мертвую петлю, поворот на горке, бочку. Это было потрясающе. Мальчишки постарше, уже опытные, нам так и советовали: мол, сразу говорите им, что вы раньше летали, тогда вам покажут трюки. В небе не задавали лишних вопросов, пристально глядя в глаза. Все разговоры велись только криком по рации».

Занятия во второй половине дня завершались ужином в главном зале: на каждом столе – по большому электросамовару с заранее заготовленным чаем, а болтовню лишь ненадолго прерывала молитва на латыни, к которой ребят призывал звук гонга, выплавленного из старой артиллерийской гильзы времен Второй мировой. Затем все брались за самостоятельную работу, то есть «домашку», и постепенно расходились по своим спальням – длинным, холодным общежитиям-баракам, где на одинаковых койках со стальным каркасом размещались сорок семь мальчиков от тринадцати до восемнадцати лет. Те, кто помладше, шли в кровать к девяти вечера, ребята постарше – к десяти, префекты – когда захотят. Когда день подходил к концу, сил у утомившихся мальчишек хватало лишь на то, чтобы свалиться в кровать.

Нолан вспоминает, как лежал в своей кровати после отбоя и слушал саундтреки «Звездных войн», «Космической одиссеи» и музыку Вангелиса к «Огненным колесницам» на своем мини-кассетнике Walkman. Чтобы выжать из батареек для плеера побольше энергии, их приходилось отогревать

на больших комнатных батареях. «Если, конечно, это позволял дежурный префект, – дополняет Нолан. – Как правило, нужно было заранее у них спросить. Существовал целый подпольный рынок. На пальчиковые батарейки всегда был спрос. Их постоянно приходилось менять, заряд быстро заканчивался. Часто батарейки не подходили по размеру. Кстати, если на разряженных CD- и DVD-плеерах все сразу отключается, то на кассетниках звук просто замедлялся. Так что мы берегли заряд: вручную перематывали пленку карандашом и прогревали свои запасы на батарее».

Подчас работы Нолана ругают за излишне помпезную музыку Ханса Циммера, но настолько тотальный сплав звука и изображения помогает режиссеру воссоздать чувство освобождающего внутреннего полета, которое он проживал, слушая саундтреки после отбоя. Новаторская комбинация синтезатора и оркестра, придуманная Вангелисом для «Огненных колесниц», в дальнейшем послужит основой музыки Циммера к фильмам Нолана. «Сейчас я вижу, как мои дети, когда их что-то интересует, тут же погружаются в свои увлечения как можно глубже при помощи медиа. А в мое время было иначе. Наш эскапизм требовал огромных усилий. Слушая саундтрек, приходилось достраивать картинку у себя в голове. Киномузыка всегда оставляет тебе некоторый простор для воображения. Мне она давала возможность подумать, служила своего рода фоном. Слушая музыку в темноте, я попадал в бесценный космос воображения: думал, меч-

тал, представлял себе фильмы и истории. Для меня это было чрезвычайно важно».

* * *

Такие вылазки в мир фантазий были не просто надежным и быстрым способом уйти от реальности. С их помощью Нолан отвоевывал себе небольшое, но столь важное личное пространство в комнате, где под одной крышей всегда спали не меньше пятидесяти мальчишек, а любое отступление от правил грозило встречей с заведующим. Как писал сам Роудс-Джеймс, школа была «закрытой средой внутри закрытого мира», изолированной микровселенной, созданной по лекалам классовой системы, для которой она растила новое поколение офицеров.

Иные ученики ни разу за триместр не покидали пределов Хэйлибери, чьи ворота еженощно запирались на замок: летом в семь часов вечера, зимой – в шесть. За дисциплиной следили старшие мальчишки-префекты, которые обо всем докладывали заведующему и были вольны штрафовать виновников на месте. Незначительные нарушения вроде захода на газон карались уборкой мусора, физическими упражнениями и «игрой в даты»: ученик должен был три, пять или десять раз повторить даты известных событий из британской истории, вроде битвы при Гастингсе или подписания Хартии вольности. Ребята, не желавшие подстраиваться под пу-

танные правила и армейские порядки школы, долго там не выживали. «Это был сущий кошмар, дедовщина везде и всюду», – рассказывал одноклассник Нолана комик Дом Джоли, который каждое воскресенье писал родителям и умолял их забрать его домой («Милые мама и папа, как же мне здесь осточертело, спасите меня!»), однако эти письма тут же перехватывали: «Не надо маме с папой такое читать и расстраиваться, правда?» Позднее Джоли перечитал те письма, что все-таки добрались до дома, – они были выдержаны примерно в таком духе: «Милые мама и папа, в воскресенье смотрели “Там, где гнездятся орлы”, наши победили в регби, я очень рад...» А те, кто был не рад, остро ощущали свою беспомощность и изоляцию.

«Нас погружали в систему и приучали жить в ее рамках, – рассказывает Нолан. – Я до сих пор храню в себе атмосферу школы, ее особое мироощущение. Знаешь, мы даже пели “Иерусалим”¹⁴, совсем как в “Огненных колесницах”. Впервые этот фильм я посмотрел в двенадцать лет, уже когда меня определили в Хэйлибери. Через него я впитал в себя мифологию британской системы, имперское величие и все та-

¹⁴ «Иерусалим» – церковный гимн на слова Уильяма Блейка из предисловия к поэме «Мильтон» (1804). Музыкальную партитуру в 1916 году написал Хьюберт Пэрри, оркестровку подготовил Эдвард Элгар. Считается одной из главных патриотических песен Великобритании, часто исполняется на официальных мероприятиях и в школах по всей стране. Звучит в финале фильма «Огненные колесницы», название которого также отсылает к Блейку: «...пусть туча грозная примчит // Мне колесницу из огня». – *Прим. пер.*

кое, бла, бла, бла. Кстати, пару лет назад я вновь пересмотрел “Огненные колесницы” уже со своими детьми, – вообще-то это очень бунтарский фильм. Автор сценария в Итоне не учился. Режиссер – да, выпускник Итона¹⁵, но автор сценария – нет. Фильм очень радикальный, бросает вызов истеблишменту. Я так же сделал в “Темном рыцаре”. Думаю, мое образование – очень консервативное, в рамках системы – во многом повлияло на то, как сложился мой путь в Голливуде и его идеологии. Интернат научил меня быть частью системы: бунтовать подспудно, но не нарушая границ. Многие режиссеры воюют с Голливудом или, наоборот, даже не пытаются с ним воевать. Раз есть структура, нужно пробовать ее на прочность. Играть в заданных рамках, но по своим правилам. Вот что мне дало обучение в интернате».

¹⁵ Действие «Огненных колесниц» разворачивается в Кембридже, однако руководство университета отказалось сотрудничать с авторами фильма из-за идеологических разногласий, так что съемки прошли в Итоне, альма-матер режиссера Хью Хадсона. – *Прим. пер.*



Иэн Чарлсон в фильме Хью Хадсона «Огненные колесницы», который, по словам Нолана, точнее всего описывает его школьную жизнь.

Нолан преуменьшает: это как если бы Фред Астер сказал, что Бродвей дал ему чувство движения. Структура – главная константа и одержимость его фильмов, нерушимая основа его стиля. Структура архитектуры, структура повествования, структура времени, структура музыки. Даже психология у режиссера тоже работает на структуру: персонажи распадаются надвое и на четыре части, как мозаичные гравюры Эшера.

Как отмечает Нолан, перед учеником интерната есть два

пути – конформизм или восстание. Однако открытый бунт будет быстро подавлен: так в фильме-победителе Каннского фестиваля «Если...» (1969) режиссер Линдсей Андерсон расстреливает своих героев-подростков оружием из школьного арсенала. Нет, выбор между восстанием и конформизмом – ложный. Благоразумный школяр совмещает внешнюю покорность с внутренней свободой мысли. «Держи свой мир у себя в голове», – такой урок выносит восьмилетний Магнус Пим в «Идеальном шпионе» (1986), отчасти автобиографическом романе Джона Ле Карре о юности будущего суперразведчика в школе-интернате. В основу книги легли воспоминания самого Ле Карре, который учился в школах Сент-Эндрю и Шерборн, чья агрессивная пробританская пропаганда подтолкнула его к тайному сочувствию немцам, «ведь их все так ненавидели». Ле Карре скрывал крамолу за показным конформизмом: он постигал язык своего врага, носил его одежду, поддакивал его убеждениям и соглашался с его предрассудками. Как сказал сам писатель, интернат «до конца жизни привил мне потребность бороться с теми, кто хочет загнать меня в рамки», и научил его быть шпионом.

Такую же двойную жизнь ведет Брюс Уэйн в фильме «Бэтмен: Начало». Семь лет его тело и разум были во власти жестокой Лиги теней, но в итоге он дает отпор их тлетворной идеологии, обращает боевые приемы ниндзя против них самих и взрывает их логово. Эта сцена живо напоминает концовку романа «Живешь только дважды» из походов еще

одного выпускника Итона – Джеймса Бонда: «Первым обрушился верхний этаж, за ним следующий, и еще один, и через мгновение огромная рыжая струя огня взвилась из преисподней до самой луны, по ветру прошла горячая волна, а затем – раскатистый грохот грома...» Вот и конец школе.

С определенной точки зрения фильма Нолана рассказывают о тех, кто поначалу нашел в структуре спасение, но после разочаровался и утонул в ней, словно в «волне» парижских улиц, которая накрывает героя Леонардо ДиКаприо в «Начале». «Так бывает. Однажды наступает момент, когда система подводит тебя, – говорит Джим Гордон (Гэри Олдман) в фильме «Темный рыцарь: Возрождение легенды». – Когда законы перестают быть орудием, они связывают руки, позволяют преступнику уйти»¹⁶. Армированный костюм сковывает Бэтмена, а солдаты из «Дюнкерка» оказываются в ловушке на борту кораблей и самолетов, которые должны были спасти им жизнь. Они должны вырваться на волю – или погибнуть. Географическая изоляция во многом питает трилогию о Темном рыцаре, ее персонажи заперты в Готэме, который, подобно Хэйлибери, является «закрытой средой внутри закрытого мира»: немногочисленные герои сами следят за порядком, жестоко карают нарушителей и устанавливают систему тотальной слежки, удерживая город на краю хаоса. «Суровая система, которой управляют хорошие люди», – охарактеризовал интернат один ученик-голландец.

¹⁶ Цитата по официальному дублированному переводу фильма. – *Прим. пер.*

Емкое описание и для Готэма.

Проявив мастерство на поле для регби, Нолан постепенно вошел в число «первых пятнадцати» – престижной команды, защищавшей честь Хэйлибери в соревнованиях с другими школами. По словам одного из учеников, «если ты стал одним из пятнадцати, ты был все равно что бог». Но для Нолана успехи в школе поставили на паузу его карьеру режиссера; пусть даже изначально он поступил в Хэйлибери по художественной стипендии, выданной юноше в том числе на основании его короткометражек. На каникулах Крис и его брат Джона вместе отправлялись в «Скалу»¹⁷ – роскошный кинодворец в районе Кингс-Кросс с залом на 350 мест, мраморными лестницами и мягкими спинками кресел. Там они смотрели «Синий бархат» (1986) Дэвида Линча, «Охотника на людей» (1986) Майкла Манна, «Сердце ангела» (1987) Алана Паркера, «Цельнометаллическую оболочку» (1987) Кубрика, киберпанк-аниме Кацухиро Отото «Акира» (1988) и «Черный дождь» (1989) Ридли Скотта. Однажды, когда ему было около шестнадцати лет, Нолан провел каникулы в Париже, чтобы подтянуть французский язык. Там он жил у друга семьи, сценариста и переводчика, кото-

¹⁷ Кинотеатр был открыт в 1920 году под названием «Кингс-Кросс», но в начале 1980-х здание занял киноклуб «Скала» (Scala), специализирующийся на показах классики и независимых фильмов. После нелегального показа фильма «Заводной апельсин» владельцы кинотеатра были вызваны в суд, проиграли дело и фактически разорились. В 1999 году «Скала» был преобразован в ночной клуб. – *Прим. пер.*

рый в тот момент работал над документальным фильмом для телевидения – кажется, что-то про природу. Как-то раз юноша увязался за ним в монтажную, где переводчик занимался озвучанием закадрового текста. «Процесс занимает целую вечность, пленку гоняли туда-сюда, – вспоминает Нолан. – Но для меня все это было очень увлекательно, потому что картинка прокручивалась назад, а звук шел вперед. У нас в то время был проигрыватель для видеокассет, но, если отма- тывать на нем пленку назад, качество выходило не очень. А в монтажной – редкая возможность посмотреть на обратное движение в высококачественной проекции. Этот визуальный эффект меня просто потряс. Я провел там, наверное, два или три часа, пока они не закончили, и увлеченно смотрел на то, как пленка движется туда и обратно. Раньше человек и пред- ставить себе такое не мог. Но камера воспринимает время иначе, чем мы. И в этом суть кино. В этом, как я считаю, его волшебство. В способности увлекать».

* * *

У тех, кто прошел через интернат, часто устанавливаются особые личные отношения со временем. Энтони Пауэлл в «Танце под музыку времени» представляет ход десяти- летий как один большой вальс. Образ часов пронизывает трилогию Филипа Пулмана «Темные начала». Клайв Льюис в 1920-х прошел через несколько колледжей-интернатов и

подметил там любопытное искажение времени:

«Задание по геометрии заслоняет вожаделенные каникулы точно так же, как ожидание серьезной операции может заслонить самую мысль о рае. Однако каждый раз неизменно наступал конец семестра. Нереальное, астрономическое число – шесть недель – постепенно сменялось обнадеживающими подсчетами – через неделю, через три дня, послезавтра, – и, наконец, в ореоле почти сверхъестественного блаженства к нам являлся Последний день»¹⁸.

У этого эффекта, признавал Льюис, есть и «обратная, не менее важная и грозная сторона»:

«В первую же неделю каникул приходилось соглашаться с тем, что учебный год наступит вновь. Так здоровый юноша в мирное время готов признать, что когда-то он умрет, но самое мрачное *memento mori* не убедит его, что это в самом деле случится. И опять же, невероятное все же наступало. Усмехающийся череп проступал под всеми масками, несмотря на уловки воли и воображения, бил последний час, – и снова цилиндр, итонский воротничок, штаны с пуговицами у колена и – хлоп-хлоп-хлоп – вечерняя поездка в порт».

По схожей христианской символике можно догадаться, что эффект искаженного времени напрямую вдохновил книжный цикл о Нарнии, чья реальность с упоением рас-

¹⁸ Здесь и далее – цитата из автобиографии «Настигнут радостью» в переводе Любови Сумм (СПб.: Библия для всех, 2000). – *Прим. пер.*

тягивается: дети из семейства Певенси долгие годы правят волшебной страной, а затем возвращаются в Англию как раз к послеобеденному чаю. «Наш мир должен когда-нибудь прийти к концу, – говорит Джил единорогу в финале «Последней битвы». – Возможно, у этого мира конца не будет. Алмаз, разве не прекрасно, если Нарния будет продолжаться вечно, и все будет, как ты рассказываешь?»¹⁹

¹⁹ Цитата в переводе О.Б. Бухиной (М.: Два Слона, 1991). – *Прим. пер.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.