

РОДЖЕР ЭБЕРТ

# Мартин СКОРСЕЗЕ

РЕТРОСПЕКТИВА



Книга профессионала

Роджер Эберт

# **Мартин Скорсезе. Ретроспектива**

«Издательство АСТ»

2008

УДК 791.44.071.1  
ББК 85.37

## **Эберт Р.**

Мартин Скорсезе. Ретроспектива / Р. Эберт — «Издательство АСТ», 2008 — (Книга профессионала)

ISBN 978-5-17-147037-1

Мартин Скорсезе: ретроспектива — книга, которая должна быть в библиотеке каждого любителя кинематографа. Дело не только в ее герое — легендарном режиссере Мартине Скорсезе, лидере «Нового Голливуда» в 70-е и патриархе мирового кино сейчас, но и в не менее легендарном авторе. Роджер Эберт — культовый кинокритик, первый обладатель Пулитцеровской премии в области художественной критики. Именно Эберт написал первую рецензию на дебютный фильм Скорсезе «Кто стучится в дверь мою?» в 1969 году. С тех самых пор рецензии Эберта, отличающиеся уникальной проницательностью, сопровождали все взлеты и падения Скорсезе. Эберт и Скорсезе оба родились в Нью-Йорке, ходили в католическую школу и были очарованы кино. Возможно, именно эти факторы сыграли важную роль в интуитивном понимании Эбертом ключевых мотивов и идей творчества знаменитого режиссера. Скорсезе и сам признавал, что Эберт был наиболее пристальным и точным аналитиком его работ. В книгу вошли рецензии Роджера Эберта на фильмы Мартина Скорсезе, снятые в период с 1967 по 2008 год, а также интервью и беседы критика и режиссера, в которых они рефлексировали над дилеммой работы в американском кинематографе и жизни с католическим воспитанием — главными темами в судьбах двух величайших представителей кино. Это издание — первая публикация книги Роджера Эберта на русском языке. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.44.071.1

ББК 85.37

ISBN 978-5-17-147037-1

© Эберт Р., 2008

© Издательство АСТ, 2008

# Содержание

Предисловие Мартина Скорсезе	7
Введение	9
Часть I	14
Введение	15
«Я звоню первым»	18
«Кто стучится в дверь мою?»	19
«Кто стучится в дверь мою?»	21
Конец ознакомительного фрагмента.	23

# Роджер Эберт

## Мартин Скорсезе. Ретроспектива

© 2008 by The University of Chicago Press

© Roger Ebert, 2023

© А.О. Мороз, перевод, 2023

© Издательство АСТ, 2023

\* \* \*

*Посвящается, конечно же, Марти*

В наши дни молодых талантов много: Богданович, Коппола, Фридкин, – но я предполагаю, и у меня есть на то основания, что через десять лет Мартин Скорсезе станет режиссером мирового уровня. Он не просто очень хороший режиссер, потому что не только искусно воссоздает реальность, но и наполняет фильм глубоким, трогающим душу символизмом. Он делает это так же мастерски (хотя еще не так изящно), как Феллини; и поскольку его одержимость кажется более прочувствованной, я думаю, что его работы окажут значительное влияние на людей. Гений Феллини всегда проявлялся в его широких, демонстративных мазках; Скорсезе больше интересен внутренний мир человека. Если упоминание Феллини (как мне кажется, одного из немногих ныне живущих гениев режиссуры) рядом с именем Скорсезе, пацана из Маленькой Италии, кажется вам преждевременным или безрассудным, пусть так, – я на этом настаиваю.

Роджер Эберт,  
Chicago Sun – Times,  
ноябрь 1973 года

## Предисловие Мартина Скорсезе

Фильмы, как и то, что мы считаем искусством, не меняются. Если только это не «режиссерские версии». Большинству суждено навсегда остаться такими, какими они были выпущены в прокат. Но меняются те, кто смотрит кино. Люди взрослеют (или как минимум становятся старше), и их представления о фильмах становятся иными. То кино, что мы любили в юности, порой выглядит не столь привлекательно, пересмотренное спустя много лет. И наоборот: порой нужно получить больше опыта, чтобы по достоинству оценить утонченный фильм, который мы увидели когда-то давно. Мир, как и кинолюбители, тоже не стоит на месте, и иногда фильмам приходится ждать, когда пробьет их час, – особенно это касается визионерского кино.

Когда фильм только выходит в прокат, критики вынуждены публиковать рецензии впопыхах, но со временем их впечатления от картины могут кардинально измениться. Роджер Эберт сделал смелый шаг, решив опубликовать исходные материалы и изложить свежие идеи о фильмах, которые он уже обозревал раньше. Так же смело с его стороны ограничить этот сборник рецензиями, интервью и размышлениями об одном режиссере. Такое пристрастие к работе одного режиссера – истинная наживка для критиков Эберта.

Мне очень льстит пристальное внимание Роджера, хотя скромности ради я должен задаться вопросом, достойны ли мои работы столь подробного исследования. Но Роджер – обозреватель высочайшего уровня: внимательный к деталям, эрудированный, откровенный и глубоко увлеченный кинематографом. Его работы всегда стоит прочесть, независимо от того, что вы думаете о предмете его суждений.

Мы знакомы с 1967 года: я показывал свой первый фильм «Кто стучится в дверь мою?» (тогда он назывался «Я звоню первым») на Чикагском международном кинофестивале, и Роджер написал на него положительную рецензию. Это был скромный фильм, снятый «за три копейки» нашей тогда еще полупрофессиональной командой. Картина не вышла в широкий прокат и не получила достаточно критических отзывов, но Роджер увидел в ней что-то такое, чего не увидело большинство. Он воспринял ее на личном уровне, поскольку у нас обоих особые отношения с католической церковью, в лоне которой мы росли; он – в ирландской церкви, я – в итальянской. Но мы оба в молодости хотели стать священниками и потерпели неудачу на этом поприще. Так же, как Харви Кейтель в этом фильме, мы испытали иной род мучений, сексуальный – печально известное стремление некоторых мужчин, особенно с религиозным прошлым, видеть в женщине или Мадонну, или блудницу, о чем Роджер не раз напишет на страницах книги, которую вы держите в руках. Конечно, это серьезная проблема, с ней сталкиваются молодые мужчины-католики нашего поколения: проблема духовного идеализма, противостояние церкви и реальной жизни (или лучше сказать «соблазнам?»), взросление на «Злых улицах» (если вспомнить мой фильм) большого города.

Я не хочу сказать, что наши многолетние отношения с Роджером строились только на этом. Но у нас возник эмоциональный контакт, а не только эстетическое понимание, что позволяло ему увидеть и оценить в моих фильмах то, что было не так очевидно для других рецензентов. Я считаю, что именно эстетически мы связаны особенно тесно: оба детьми хотели вырваться из шумного, противоречивого мира семьи и друзей и хотя бы на пару часов в неделю (а как правило, намного дольше) погрузиться в фантазии, не всегда приятные, но всепоглощающие. Так относилось к фильмам большинство детей – по крайней мере, полвека назад. Но лишь немногие могут развить в себе такую страсть к кино, как мы. Роджер и я знаем кинематограф как свои пять пальцев. Мы можем обсуждать фильмы часами, часто очень подробно, кадр за кадром. Затем возвращаемся к ним снова и снова, постоянно ссылаясь на эти фильмы в работе. И, конечно, мы говорим о них. Кино – это главная метафора нашей жизни, сотни разных метафор. Дело не только в том, что мы цитируем известные реплики. Скорее, мы вос-

питали в себе умение анализировать постановку камеры или монтаж и искать – порой напрасно – более глубокий смысл.

Мы с Роджером не близкие, но, безусловно, давние друзья. Это не так необычно, как может показаться. У режиссера и критика часто складываются такие отношения. Они основаны не на корысти, а на общих интересах, упомянутых мной. Не могу представить, что критик и режиссер смогут поддерживать такую связь, если терпеть не могут творчество друг друга или расходятся в представлениях о природе кино.

Критик любит режиссера, однако режиссеру больше всего интересны не хвалебные рецензии. В книге мне особенно понравились тексты, где Роджер сомневается в моих фильмах. Например, его рассуждения о «Короле комедии». Или вежливая неуверенность в «Кундуне». Или предположение, что попытки снимать более популярные фильмы, такие как «Цвет денег» или «Мыс страха», – не лучшее, что я делал. Те же чувства я испытываю от некоторых его похвал. Я все еще не могу оценить «Кто стучится в дверь мою?» так же высоко, как он, и не разделяю его энтузиазм по поводу фильмов «После работы» и «Воскрешая мертвецов» (он остается в абсолютном меньшинстве среди критиков). Но это неважно. Я думаю, режиссер может требовать от критика только серьезного подхода к работе, честности, а также трезвого отношения к картине и к собственной реакции.

Неважно, нравится ли критику фильм. Главное, что он «вбирает» его в себя, что в его рецензии есть те же решимость и страсть, которые режиссер вкладывал в создание фильма. Мнение не столько исчезает, сколько меняется со временем, а работа остается. Размышления, представленные в этой книге, – лишь начало диалога, и он может длиться годами, десятками лет. В конце концов, история – единственный критик, и очень важно, чтобы диалог начинался с таких аккуратных, исторически осознанных, интеллектуально честных текстов, как те, что собрал Роджер Эберт.

Я постоянно ощущаю себя недостойным его внимания, но для меня большая честь, что оно так часто задерживается на мне. Надеюсь, наш диалог продлится еще очень долго.

## Введение

Мы родились в 1942 году с разницей в пять месяцев в двух совершенно разных мирах: Мартин Скорсезе – в Квинсе, а я – в штате Иллинойс<sup>1</sup>, но кое-что важное в нашем детстве совпало. Наши родители были рабочими людьми и хорошо знали свои корни. Мы оба посещали римско-католическую школу и ходили в церковь; до Второго Ватиканского собора это было во многом одно и то же. Мы наизусть знали мессу на латыни; нас пугали смертными и простительными грехами, геенной огненной; мы заучивали огромные куски из Балтиморского катехизиса. Нас обоих обескураживала мысль о вечной жизни, мы оба не понимали, почему у Бога нет конца и начала. Мы были домашними, неспортивными детьми: «Этот мальчик вечно сидит, уткнувшись в книгу».

Мы постоянно ходили в кино; в моем городе телевидение появилось необычайно поздно. Марти сначала водил отец, а потом он стал ходить в кинотеатр сам, иногда ежедневно, смотрел все подряд и учился. Его завораживали детали. Я видел сюжеты, а он видел фильмы. В более поздние годы Скорсезе снова и снова возвращался к тому кадру, который привлек его внимание в фильме Пауэлла и Прессбургера «Черный нарцисс» с Деборой Керр. Он не мог понять, что происходит на экране и как это было снято. Много лет спустя он пригласил Пауэлла в качестве консультанта для фильма «Бешеный бык», чтобы узнать ответ на этот вопрос. К тому времени Скорсезе уже стал одним из величайших режиссеров в истории кино.

Я работал кинокритиком семь месяцев, когда увидел его дебютную картину «Я звоню первым», – это был 1967 год. Позже она была переименована в «Кто стучится в дверь мою?». Я смотрел ее в «субмарине»: длинном, узком, темном зале с низким потолком, сколоченном из фанеры, на Чикагском международном кинофестивале. Мне было двадцать пять. Организатору фестиваля Майклу Куце – не больше тридцати. Все только начиналось. В фильме было нечто, отчего по телу побежали мурашки. Казалось, он состоял из моих фантазий и вины.

У меня мало общего с тесной компанией друзей из Маленькой Италии, но многое объединяло с главным героем, Джей Аром, его играет Харви Кейтель. Как и он, я обожествлял женщин, но стеснялся их сексуальности. В старших классах я встречался с одними девушками, а тайком целовал других. Я считал, что секс – это смертный грех. Я понимал, почему Джей Ар не может смотреть на девушку, когда узнаёт, что ее изнасиловали. Другой мужчина овладел ею и тем самым забрал ее у героя – и за это Джей Ар винит девушку. Атмосфера дружеской компании вокруг Джей Ара была мне хорошо знакома. Пьянство подавляло мои застенчивость и нелюдимость напускной дерзостью. Я чувствовал, что мне близок рок-н-ролл. «Я звоню первым» – первый известный мне фильм, где звуковая дорожка была подобрана из песен с популярных грампластинок, а не написана специально для фильма. Экспрессия этой звуковой нарезки захватывала дух уже на первых кадрах, когда начинается уличная драка и ручная камера следует за ней по тротуару. В этом фильме брало за душу все. Я видел и более удачные картины, но еще никогда кино настолько не задевало меня за живое. Возможно, именно поэтому я стал кинокритиком: для меня это не просто работа.

Я говорю о своих чувствах, чтобы объяснить, почему я ощущаю такую крепкую связь с этим режиссером. С того дня Скорсезе ни разу не разочаровал меня. Он не создал ни одной ленты, которая того бы не стоила. Несколько фильмов он снял, по его собственному признанию, чтобы иметь возможность создать другие. Даже если «После работы» действительно снят, чтобы отвлечься после первого провала «Последнего искушения Христа»<sup>2</sup>, тем не менее это

---

<sup>1</sup> Урбана, где родился Эберт, – маленький городок на 40 тысяч человек. Квинс – густонаселенный миллионник, часть «правильного котла» Нью-Йорка. – *Прим. ред.*

<sup>2</sup> В 1983 году Скорсезе начал разрабатывать «Последнее искушение» со студией Paramount, но чиновников отпугнули

один из лучших его фильмов. Скорсезе стал особым человеком в кинематографе не только потому, что снял важные фильмы; он использовал свое влияние и продюсировал таких режиссеров, как Антуан Фукуа, Вим Вендерс, Кеннет Лонерган, Стивен Фрирз, Эллисон Андерс, Спайк Ли и Джон Макнотон. Он основал The Film Foundation – фонд, занимающийся сохранением пленочного кино, был продюсером и ведущим документальных картин об американском и итальянском кинематографе. Он – один из главных жителей Города Кино.

Сильная сторона Скорсезе – блистательное владение киноязыком. Как и его предшественник Орсон Уэллс (говорят, прежде чем снять «Гражданина Кейна», Уэллс сто раз посмотрел фильм Форда «Дилижанс»), Мартин учился искусству не только в аудиториях Нью-Йоркского университета, но и внимательно изучая картины других режиссеров. Скорсезе часто вспоминает телепередачу «Кино на миллион»<sup>3</sup>, которую целую неделю крутили по одному из нью-йоркских телеканалов. Он смотрел ее каждый день. Однажды на показе персональной копии фильма «Река» Ренуара, принадлежащей Скорсезе, на кинофестивале в Вирджинии он сказал, что пересматривает его по меньшей мере три раза в год. Когда Джин Сискел навестил его в 1970-х годах, Мартин переживал не лучшие времена; он отвел критика в просмотровую (в подвале, как помнится) и сказал, что проводит там большую часть дня и смотрит фильмы. Он не копирует других режиссеров, не делает оммажей, он все впитывает и трансформирует под себя. В Википедии пишут, что он часто показывает блондинок в идеализирующей замедленной съемке – возможно, отдавая дань Хичкоку. А я абсолютно уверен, что его стиль отражает те чувства, которые главные герои испытывают к этим женщинам. Джейк Ламотта увидел бы Вики впервые в замедленной съемке, даже если бы Хичкок никогда не родился.

Скорсезе работал с лучшими кинооператорами – в последнее время это были Роберт Ричардсон и Михаэль Балльхаус, – но всегда сам определял свой стиль. Даже в кадрах, где нет явного движения, он все-таки размывает статику едва заметным скольжением камеры, поскольку считает, что движение предполагает вуайеризм, а статичная камера просто обозначает взгляд. Божественность Христу или далай-ламе, как правило, придает статичное положение камеры. Посмотрите, как постепенно ускоряется ритм в фильме «Славные парни», когда неторопливый криминальный образ жизни сменяет паранойя. Кадры, которые привлекают внимание, редко сделаны ради самого кадра; да, в «Славных парнях» есть знаменитый длинный план в «Копакабана», а в «Бешеном быке» – проход из гримерки на ринг, но многие ли зрители обращают на это внимание? Камера Скорсезе не говорит «Посмотри, как я это вижу», она советует: «Посмотри на это вместе со мной». Режиссер подталкивает зрителя к следующему моменту повествования, а не делает паузу, чтобы привлечь внимание к предыдущему. Даже тот кадр в «Таксисте», где камера уходит вбок от телефона-автомата, захватывая длинный пустой коридор, – не трюк, а отражение одиночества героя.

Из режиссеров своего поколения и их последователей Скорсезе искуснее всех использовал рок-музыку в фильмах. Саундтреком к его первой картине стали рок-пластинки. Он также был ведущим монтажером на фильме «Вудсток», снял документальные фильмы о группе The Band и о Бобе Дилане, а в конце 2007 года работал с группой Rolling Stones. Он обратился к ретро-музыке для фильмов «Нью-Йорк, Нью-Йорк» или «Авиатор», что вызывает в памяти времена Дина Мартина (когда-то он планировал снять фильм о нем), вы ощущаете, что рок-музыка звучит у него в голове, когда он монтирует. Стоит вспомнить, что он познакомился с великим монтажером Тельмой Шунмейкер на фильме «Кто стучится в дверь мою?» и вместе с ней работал на картине «Вудсток». Майкл Уодли, один из операторов фильма «Кто стучится в дверь мою?», был режиссером «Вудстока». Помню, как я сидел рядом с ними на полу

---

расчеты по бюджету и критика религиозных организаций, и в итоге компания вышла из проекта. В 1986 году Скорсезе предложил проект Universal, но уже с меньшим бюджетом и другим актерским составом. Те согласились. – *Прим. ред.*

<sup>3</sup> В рамках этой телепередачи зрителям показывали классику кинематографа. Такие показы повторялись каждый день на протяжении недели, а затем репертуар обновлялся. – *Прим. ред.*

в нью-йоркском лофте и просматривал дубли этого фильма, а они тряслись, как меломаны на концерте. Помощником режиссера на съемках «Кто стучится...» был одноклассник Скорсезе Мардик Мартин, впоследствии они вместе написали несколько сценариев. Все они начинали вместе.

Часто его герои – неловкие аутсайдеры, они слишком стараются или не знают, что сказать. Трэвис Бикл, Руперт Пупкин, Макс Кэди в «Мысе страха», Томми Де Вито в «Славных парнях», Ньюленд Арчер в «Эпохе невинности» не знают, как себя вести, когда по-настоящему влюбляются; Винсент Лори в «Цвете денег», Фрэнк Пирс в «Воскрешая мертвых», Говард Хьюз, даже Иисус Христос, в котором нет ни капли такта... Скорсезе не интересуют обычные герои. Он часто рассказывает историю о том, как сидел в квартире своей семьи в Маленькой Италии и смотрел в окно, а гангстеры заходили и выходили из притона напротив. Некоторые из этих воспоминаний нашли отражение в первых сценах фильма «Славные парни». Герои Скорсезе – это не мужчины на шикарных машинах, хотя таких часто можно встретить в его фильмах. Он ассоциирует себя с тем ребенком в окне.

Скорсезе – воплощение независимости, хотя он не снимает ни инди-фильмы<sup>4</sup>, ни «кино для фестиваля Sundance». За исключением ранних малобюджетных картин, он всегда стремился снимать масштабные ленты (такие, как «Банды Нью-Йорка»). Его воображение привлекают традиции классического Голливуда с его размахом производства. Скорсезе умеет писать сценарии, но не так часто экранизирует их. В работе над текстом сценария Скорсезе часто полагается на других авторов. Его же собственное перо – это кинокамера. Он перерос свой образ инди-персонажа в потертых джинсах с длинными волосами и бородой начала 1970-х годов – и превратился в ухоженного мужчину в дорогом костюме; подобно голливудским гигантам золотого века, его образу присущи стиль и авторитет. Тем не менее Скорсезе остается все тем же «Марти» – он дружелюбный, восторженный, веселый, демократичный, неформальный и говорит скороговоркой.

Я помню вечер после открытия Нью-Йоркского кинофестиваля, когда мы с ним и Полин Кейл, развалившись в номере отеля, выпивали и говорили о кино до самого рассвета. Столько энтузиазма! И вот уже несколько лет спустя, после получения премии в Центре Векснера в Коламбусе, он сидит в библиотеке загородного особняка одного миллионера, а у его ног расположились студенты киношколы. Тот же разговор. Тот же Марти.

Я считаю, что он никогда не снимал фильмы, которые не откликнулись бы внутри него на фундаментальном уровне. Хотя он двойственно относился к фильму «Король комедии»<sup>5</sup> и спрашивал себя по утрам, почему он вообще пришел на съемочную площадку. В конце концов фильм все равно стал фирменной картиной Скорсезе. Возможно, поначалу у него и не было желания работать с этой темой, но по мере того, как крепла игра Де Ниро, он все теплее относился к картине и считал, что этот фильм – лучшая работа Де Ниро. Сюжет и материал фильма «После работы» мог совершенно по-другому раскрыться в других руках. Скорсезе считает эту ленту отражением своего душевного состояния после провала «Последнего искушения Христа».

Даже «Кундун» – фильм, который, как мне кажется, меньше всего отвечает внутренним мотивам режиссера – отражает его тягу к покою и уверенности. Это чистое предположение, но мне интересно: может быть, далай-лама – ролевая модель для Скорсезе, человека яростной энергии и внутреннего огня? Он много работает, бесконечно любопытен, опьянен великими фильмами, не просто покупает сценарии, а работает со сценаристом как с соавтором и обсуж-

---

<sup>4</sup> Типичное независимое кино. – *Прим. ред.*

<sup>5</sup> Изначально сценарий «Короля комедии» режиссеру предложил Роберт Де Ниро еще в середине 1970-х, но Скорсезе отказался, сославшись на то, что такой материал ему не близок. Позднее к проекту безуспешно подступались другие режиссеры, и в итоге в начале 1980-х Де Ниро удалось убедить Скорсезе взяться за фильм, чтобы встряхнуться после депрессии. – *Прим. ред.*

дает идеи. Пол Шредер (а он долго с ним работал) говорит о Скорсезе словно об оппоненте по игре в шахматы, в которой последний не прочь потерять фигуру ради «красивого хода». Ему нравится игра. Он не давит на авторов, а взаимодействует с ними. Возможно, он слишком общителен и словоохотлив, чтобы сидеть одному в комнате и писать сценарий, как Шредер? Я думаю, он пишет, говорит и создает – и это взаимосвязанные процессы.

Эта книга – записки о совместной работе со Скорсезе – началась, когда я написал первую в его жизни рецензию. Мы повстречались до того, как он стал знаменитым и успешным. Однажды он привел меня на праздник Сан-Дженнаро в Маленькой Италии, и мы пообедали в местном ресторанчике. Он прислал мне черновики двух сценариев, «Иерусалим, Иерусалим» и «Время ведьм», они должны были стать первым и третьим фильмами в трилогии о Джей Аре: «Я, вероятно, никогда их не сниму, но они помогают мне унять одержимость Джей Аром и его миром». Сценарий «Ведьм» позже превратился в «Злые улицы», что ясно показывает: Джей Ар и Чарли для Скорсезе – один и тот же человек. По сюжету «Иерусалима» главный герой, Чарли, проводит время как затворник в семинарии и оказывается под большим впечатлением от рассказанной проповедником истории о молодой паре, которой предстоит пожениться через две недели. Однажды ночью они не смогли больше ждать и занялись сексом до брака. По пути домой они погибли в аварии и попали в ад. Эта история помогает объяснить, почему Джей Ар не хочет близости с Девушкой (у нее нет имени) в фильме «Кто стучится в дверь мою?». Во время проповеди Джей Ар представляет сексуальные сцены – в частности, как пара обнимается на алтаре. Такой контраст божественного и профанного проявляется и в фильме «Таксист», когда Трэвис ведет Бетси на хардкор-фильм. Чарли в «Иерусалиме» обнаруживает, что запрет на сексуальность лишь сильнее привлекает его внимание к ней, и «скрывает» такие мысли. «Скрытые грязные помыслы» – один из грехов, от которого нас с ним предостерегала католическая школа.

Картина «Я звоню первым», которая была запущена в производство как студенческий фильм в Нью-Йоркском университете и снята в соавторстве с Хейгом Манукяном, любимым учителем Скорсезе, вышла под названием «Кто стучится в дверь мою?» через год после премьеры в Чикаго, когда прокатчик фильма Джозеф Бреннан настоял на смене названия и попросил Скорсезе отснять для афиши дополнительную сцену с Джей Аром и проституткой. Как и все молодые режиссеры, Скорсезе едва представлял себе, что может выпустить еще один фильм. Тогда трэш-продюсер<sup>6</sup> Корман (а благодаря ему многие крупные режиссеры – Фрэнсис Форд Coppola, Джеймс Кэмерон, Джонатан Демме, Рон Ховард – сняли первую или вторую картину) нанял Скорсезе для работы над фильмом «Берта по прозвищу Товарный Вагон». Сюжет не очень в духе Скорсезе, но хотя бы есть сцена распятия.

Мы так и не стали близкими друзьями. И это очень хорошо. Мы всегда беседуем, если у Марти на выходе новая картина, а также общаемся на званных обедах, киномероприятиях или фестивалях. Мы можем поужинать вместе. Мы знаем, что у нас есть общие темы. Но я не принимаю его как данность. Я считаю его самым одаренным режиссером поколения и в шутку говорю, что перестану писать рецензии, когда он перестанет снимать фильмы.

Джин Сискел задавал мне вопрос: «Когда ты собираешься писать книгу о Скорсезе?» И я отвечал, что это стоит сделать. Но большая форма – не мое. Я с пятнадцати лет работаю обозревателем (не считая испытательного срока) и вот уже пятьдесят лет пишу материалы объемом несколько сотен или тысяч слов. Это мой жанр. После плодотворного сотрудничества над книгой «Бодрствуя в темноте»<sup>7</sup> Джон Тринески и Родни Пауэлл из издательства Чикагского

<sup>6</sup> Продюсер малобюджетных эксплуатационных фильмов. – *Прим. ред.*

<sup>7</sup> *Awake in the Dark* («Бодрствуя в темноте») – первое значительное собрание рецензий, интервью и эссе Роджера Эберта с предисловием исследователя кино Дэвида Бордуэлла. – *Прим. пер.*

университета обратили внимание, что я пишу о Скорсезе с первых дней его карьеры, много раз брал у него интервью и могу составить компиляцию из этих текстов.

В книге собраны мои первоначальные рецензии на фильмы без изменений, интервью со Скорсезе разного времени, шесть «повторных рецензий» на фильмы, которым, как мне казалось, нужен был новый взгляд (или первый настоящий взгляд, как с «Последним искушением Христа», вы сможете в этом убедиться), и более объемные свежие материалы, которые я написал о «Злых улицах», «Таксисте», «Бешеном быке», «Славных парнях» и «Эпохе невинности»; они входят в серию эссе «Великие фильмы», в которой на данный момент уже вышли две книги и готовится третья. Это тоже повторные рецензии. Здесь они собраны в главу «Шедевры», но эти пять картин – не все его великие вещи, и в серии «Великие фильмы» Скорсезе еще появится. Также есть введения к четырем периодам, на которые можно условно разделить карьеру Скорсезе.

В книге приведена стенограмма нашей беседы со Скорсезе в Центре искусств Векснера при Университете штата Огайо, когда его чествовали наградой и памятной речью. Мы говорили два часа, а может быть, дольше, но я был поражен, увидев, что в стенограмме более двадцати тысяч слов – такой бурный поток воспоминаний и энтузиазма исторгал Марти. Вы заметите по некоторым интервью, что он максимально открыт, в отличие от последующего поколения кинематографистов, не ограничивается короткими, заранее заученными рекламными фразами, может ответить на любой вопрос – даже на тот, что следует оставить без ответа. Его давний менеджер по связям с общественностью Марион Биллингс – не тот человек, что репетирует с клиентами эти фразы; она скорее друг и единомышленник. Скорсезе не смог бы примириться с сегодняшними менеджерами, с их жестким контролем. Подход Биллингс таков: если Марти хочет что-то сказать, то он это говорит.

Мне осталось рассказать всего одну историю. Нас с Сискелом попросили произнести несколько благодарственных речей на кинофестивале в Торонто. Первым объектом мы выбрали Скорсезе, Джин им восхищался не меньше, чем я. В день проведения церемонии мы столкнулись с Марти и его жизнерадостной матерью Кэтрин в холле отеля.

«Какой дресс-код сегодня вечером?» – спросил он. «Мы – ведущие, и, конечно, нам придется надеть смокинги, – ответил Джин. – Но ты гость, так что можешь надеть все что угодно». – «А, ну, может, я просто буду в джинсах», – решил он. «Мартин! – возмутилась Кэтрин. – Ты наденешь смокинг!» – «Хорошо, мама», – сказал он.

И надел.

## Часть I Начало



## Введение

Когда Мардик Мартин говорит о бюджете первого игрового фильма Мартина Скорсезе, в нем не фигурируют доллары. «Центы!» – вспоминает он в короткой документальной ленте «О съемках фильма “Кто стучится в дверь мою?”». Скорсезе начал съемки под рабочим названием «Зовите танцовщиц», когда учился в Нью-Йоркском университете, а потом отказался от большей части отснятого материала, оставив только несколько кадров с Харви Кейтелем, и начал все сначала. Его преподаватель Хейг Манукян видел, что Мартин хочет снимать кино, и был так впечатлен его ранними работами, что, когда было начато производство картины «Я звоню первым», частично поддержал ее из своего кармана и привлек те средства, что смог найти. Однако бюджет считали «центами». Но снимали на пленку 35 мм, потому что для Скорсезе это был значимый момент. В нескольких эпизодах Кейтель моложе на три года, по словам Манукяна, но никто никогда этого не замечал.

Эту и другую информацию для этой главы я почерпнул в книге Мэри Пэт Келли «Мартин Скорсезе: первые десять лет в кино». Она познакомилась со Скорсезе, написав ему письмо в 1960-е годы из колледжа Сент-Мэри-оф-Вудс в Индиане. Сестры Келли были известными красавицами в Чикаго; Микки – сестра Мэри – стала первой женой Билла Мюррея. Мэри вспоминает, что Мартин отозвался и написал в ответ несколько страниц. Келли стала монашкой, а через десять лет оставила свой орден; ее католичество было связано с католичеством самого Скорсезе. В ее книге есть большие интервью со Скорсезе и Манукяном, который умер в 1980 году. Мардик Мартин, его друг и соавтор на протяжении всей жизни, сказал, что Манукян был впечатлен тем, что даже на съемках «Я звоню первым» Скорсезе инстинктивно понимал, где поставить камеру, как выстроить кадр и достичь именно того, чего он хочет. Операторами были Ричард Колл и Майкл Уодли, с ними он общался в школе, а монтажером была Тельма Шунмейкер, известная как Т. Уодли. Майкл Уодли позднее стал режиссером картины «Вудсток» и пригласил к работе Скорсезе и Шунмейкер. Скорсезе работал с Шунмейкер на протяжении всей карьеры, и за это время она получила три «Оскара» и была номинирована на десятки премий.

Скорсезе рассказывал Келли, что его первый фильм целиком вдохновлен теми ребятами, с кем он рос, иногда они даже играют самих себя. Картина задумывалась как часть трилогии; в первой части, «Иерусалим, Иерусалим», герой уединяется в семинарии, обыгрываются образы, связанные с крестным ходом. Из-за чрезмерной религиозности от фильма отказались все потенциальные продюсеры. Третья часть, которая тогда называлась «Время ведьм», превратилась в картину «Злые улицы» – тоже посвященную друзьям и наблюдениям детства. Некоторая автобиографичность героя Джей Ара, который позднее станет Чарли, связана с виной и религиозными чувствами, а не с псевдокриминальными делами.

Фильм «Я звоню первым» долго не хотели выпускать на экран. Манукян вспоминал, что от фильма отказались многие кинофестивали, прежде чем его приняли в Венеции, – и копия так надолго застряла в зоне погрузки аэропорта в Риме, что ее не допустили к участию в фестивале. Майкл Куца, директор Чикагского фестиваля, видел фильм в Нью-Йорке, пригласил Скорсезе к участию, и мировая премьера состоялась 15 ноября 1967 года. Тогда я и увидел его и был глубоко впечатлен. Чуть меньше года спустя с дополнительной обнаженной сценой и под названием «Кто стучится в дверь мою?» картина вышла в прокат в Нью-Йорке, получив смешанные отзывы у критиков. (К слову, одно из суеверий киноиндустрии гласит, что название фильма не должно заканчиваться вопросительным знаком, что он приносит несчастье.)

За фильмом «Кто стучится в дверь мою?» последовал «Вудсток», а затем «Берта по прозвищу Товарный Вагон» (1972) (продюсером был Роджер Корман). На сайте Internet Movie Database значится, что Скорсезе показал готовый фильм Джону Кассаветису, тот обнял его и

сказал: «Мартин, ты потратил год жизни на дерьмо!» Фильм был не так уж плох; несмотря на нищенский бюджет, Скорсезе подготовил тысячи раскадровок, и его уверенное видение фильма очевидно. Но это был заказной эксплуатационный фильм, и Скорсезе отнесся к этому как к учебному процессу. Впоследствии он нанял ту же съемочную группу для фильма «Злые улицы». Одним из эпизодов, заинтересовавших его в сценарии «Берты», была сцена распятия героя Дэвида Кэррадайна.

Кассаветис говорил ему: «Снимай фильмы о том, что знаешь». Манукян советовал: «Хватит снимать про итальянцев». Скорсезе последовал совету Кассаветиса, чей фильм «Тени» (1959) породил школу кинематографа, из которой возник фильм «Я звоню первым». В фильм «Злые улицы», как Скорсезе говорил Келли, он «добавил все, что пришлось убрать из фильма “Кто стучится в дверь мою?”». Фильм был показан на Нью-Йоркском кинофестивале в 1973 году и удостоился исторической рецензии Полин Кейл, которая объявила о приходе великого режиссера.

По словам Полин Кейл, «что бы Чарли ни делал, он остается грешником». Те, кого не воспитывали католиком, могут пропустить некоторые специфические отсылки к религии, хотя одержимое желание Чарли держать пальцы над огнем – достаточно ясная аллюзия на адское пламя. Другой кадр, где Чарли просит бармена налить ему виски на скрещенные над стаканом пальцы, буквально воспроизводит действия священника, когда алтарник льет воду и вино на пальцы, держащие потир.

Несмотря на то что Скорсезе участвовал в подготовке сценария к каждому своему фильму, он разделил авторство «Злых улиц» с Мардиком Мартином. Впоследствии Скорсезе вернется в качестве автора сценария лишь через семнадцать лет на фильме «Славные парни». Этот фильм также начинается с закадрового голоса, вещающего прямо из детских воспоминаний Скорсезе. В первом фильме закадровый голос говорит о церкви, а затем о мафии; между этими двумя полюсами разрывался Чарли. Очень важно, как я отметил во второй рецензии на фильм «Злые улицы» в главе «Шедевры», что для Чарли преступления гангстеров (вымогательство, избиения, убийства) были незначительными в сравнении с сексуальными преступлениями. Он испытывал больше вины, когда чувствовал влечение к Терезе, чем когда отбирал у человека ресторан или средства к существованию семьи.

Фильм «Злые улицы» обозначил переломный момент в жизни Скорсезе. Он приходится на время завершения его взаимодействия с уличной культурой, которую он прославляет, и на начало его становления как успешного режиссера. Это был фильм, созданный до расцвета его карьеры и имевший ошеломительный успех («Однозначно первоклассный фильм», – написал Винсент Кэнби после премьеры на Нью-Йоркском кинофестивале). Картина «Берта по прозвищу Товарный Вагон», снятая в промежутке, значима разве что как ремесленная работа и опыт с голливудской командой.

Год спустя вышел фильм «Алиса здесь больше не живет» (1974), получив три номинации и заслужив «Оскар» для Эллен Берстин, и телевизионный спин-офф «Алиса», и Скорсезе, которому едва исполнилось тридцать, прочно утвердился как успешный и уважаемый профессионал.

Выход «Таксиста» в 1976 году сложно описать. «Таксист» был и остается страстным, сложным, грубым и мощным фильмом, который сам по себе стал феноменом. Сценарист Пол Шредер стал единомышленником Скорсезе на всю жизнь; его фундаменталистское воспитание в Нидерландской реформатской церкви способствовало религиозной одержимости, не уступающей религиозности самого Скорсезе. Шредер написал сценарий, как он мне рассказывал, за две недели в номере отеля в Лос-Анджелесе, и он стал первым из его фильмов о «человеке в комнате», которые начинаются с того, что человек в комнате собирается с силами, чтобы встретиться с миром. Одни сценарии он написал для Скорсезе («Бешеный бык»), другие экранизировал сам («Американский жиголо»).

Его Трэвис Бикл остается одним из немногих киногероев, что знакомы по имени большинству зрителей. Де Ниро, уже стабильно работавший в кино с тех пор, как Де Пальма начал его снимать в 1960-х годах, был номинирован на Оскар за «Таксиста» как лучший актер, а фильм получил еще три номинации: лучшая картина, лучшая актриса второго плана и лучшая музыка. Джоди Фостер было тринадцать лет, когда она снялась в «Таксисте», и четырнадцать, когда она с холодной уверенностью выступила в качестве переводчицы на пресс-конференции после показа фильма в Каннах. Я помню, как бурно проходила эта конференция; европейцы приняли фильм, и жюри вручило ему Золотую пальмовую ветвь – через десять лет после премьеры фильма «Я звоню первым».

Между первым фильмом Скорсезе и «Таксистом» есть скрытая связь. В фильме «Кто стучится в дверь мою?» Джей Ар в мельчайших подробностях описывает Девушке, встреченной на паромной станции, сюжет фильма Форда «Искатели». Фильм «Таксист» в общих чертах повторяет ту же историю: герой спасает девушку от Щеголя (прозвище сутенера, его играет Кейтель). Восхищение фильмом «Искатели» – еще одно связующее звено между Скорсезе и Шредером: он обязан тому же сюжету фильмом «Жесткач».

«Фильм “Таксист” хорошо сохранился, – сказал мне Шредер на его двадцатую годовщину. – Это большая удача. Особенно в самом начале карьеры, когда с твоих плеч снят груз, есть ответ на вопрос “Сделаю ли я когда-нибудь что-нибудь стоящее?”. Ты знаешь, что сделал что-то стоящее, и можешь приступить к работе. Люди говорили, что это, наверное, ужасно – знать, что придется достигать вершин. Я сказал: как раз наоборот. Ты свободен от страха, что никогда ничего не добьешься».

Затем неоднозначные результаты принес «Нью-Йорк, Нью-Йорк», на сегодняшний день самая амбициозная лента Скорсезе, созданная в любимой им стилистике Голливуда 40–50-х годов. Я рассматриваю эту картину в «повторной рецензии», написанной после первоначального обзора. Годом позже он снял «Последний вальс», где отказался от обыкновенной съемки фильмов-концертов на одну или две камеры, использовал и усовершенствовал то, что узнал и чему научился на проекте «Вудсток», придумав хореографию из нескольких камер и работая с подробным планом съемок, чтобы точно знать, где должна быть камера в каждый момент звучания музыки.

Скорсезе прошел путь от учебного класса до красной дорожки Каннского фестиваля. Больше ни у кого не было ни малейших сомнений в его значимости. Однако в период между этим успехом и началом работы над «Бешеным быком» ему предстояло пережить величайший кризис в жизни.

## «Я звоню первым»

*17 ноября 1967 года*

**Примечание автора: первый полнометражный дебют Мартина Скорсезе «Я звоню первым», на который я писал рецензию для фестивального показа, был выпущен в прокат под названием «Кто стучится в дверь мою?».**

Столь «американский» фильм, как «Я звоню первым», оказался долгожданным; мировая премьера картины произвела ошеломляющее впечатление на Чикагском международном кинофестивале.

В этой ленте каждый может найти что-то для себя. А технически она объединяет два противоборствующих мира американского кинематографа.

С одной стороны, были такие традиционные фильмы, как «Марти», «Вид с моста», «На причале», «Дэвид и Лиза», – искренние попытки показать реальную жизнь и страдания в зависимости от того, насколько романтически и идеалистично представляют себе такую жизнь их создатели. С другой – экспериментальные картины Йонаса Мекаса, Ширли Кларк и других пионеров нью-йоркского андеграунда. В фильмах «Связь», «Тени» и «Стволы деревьев» использованы импровизированные диалоги и сцены, скрытые и ручные камеры – попытки передать свежесть спонтанного опыта.

Обеим группам фильмов не хватало сильных сторон друг друга. Картины наподобие «Марти» сняты эмоционально и технически хорошо, но им не хватает привкуса реальной жизни. Такие фильмы, как «Тени», достаточно аутентичны, но часто имеют низкое техническое качество и лишены развития персонажей и сюжета.

«Я звоню первым» объединяет два этих направления в абсолютно искреннее художественное произведение, с технической точки зрения не уступающее лучшим фильмам мирового кинематографа. Я без колебаний могу назвать этот момент великим.

Примечательно, что сценаристу и режиссеру Мартину Скорсезе было всего двадцать пять лет, и это его первый фильм. Фильм посвящен истории любви двух очень разных людей. Молодой человек родом из Маленькой Италии в Нью-Йорке получил католическое воспитание, умен, но не очень образован, и делит всех женщин мира на «хороших девочек» и «баб». Девушка окончила колледж, начитанна, более искушена, и, вероятно, у нее уже были один или два романа. Она любит героя и пытается объяснить, что она «хорошая девушка», но не девственница.

Разные взгляды на любовь и мораль вступают в противоборство, но герои прилагают огромные усилия, чтобы понимать и уважать друг друга. В конце концов они терпят неудачу. История поэтически рассказана на фоне общения молодого человека с друзьями, вероятно, его школьными и армейскими приятелями, которые останутся его закадычными друзьями и в старости. Две сцены – в баре и на вечеринке – одни из самых выразительных портретов американской жизни, которые я когда-либо видел.

Я хочу подробно разобрать фабулу и детали сюжета, но мне придется подождать, пока фильм выйдет в прокат. Надеюсь, это произойдет скоро.

## «Кто стучится в дверь мою?»

*17 марта 1969 года*

Возможности создания независимого художественного кино в этой стране наглядно демонстрирует «Кто стучится в дверь мою?», первая работа Мартина Скорсезе, которая уже почти два года находится на слуху. Впервые я увидел ее в ноябре 1967 года на Чикагском кинофестивале, она называлась «Я звоню первым». Это блестящее отражение городской жизни в Америке, возвестившее о приходе нового значимого режиссера.

Конечно, временами Скорсезе слишком предсказуем, и у фильма есть серьезные композиционные недостатки, но кто из любителей кино верит, что когда-нибудь будет создан идеальный фильм? Мы можем надеяться лишь на небольшие успехи на фронтах надежды, любви, комедии и трагедии. Возможно, с опытом и зрелостью Скорсезе будет снимать более отшлифованные фильмы, – но в этой работе, снятой в двадцать пять лет, есть искренность, которая, возможно, ослабнет в будущем. Кинематограф в своем стремлении быть современным слишком часто дает нам нереальную картину «свингующей молодежи». Мы видим дискотеки, неприятие истеблишмента, моду Нового Лондона и Кристофера Джонса, который в двадцать один год круче, чем мы надеемся стать к пятидесяти. Нам нравятся эти фильмы только потому, что мы отождествляем себя с ними, а не потому, что они соответствуют нам.

В фильме «Кто стучится в дверь мою?» Скорсезе рассматривает проблему молодости на гораздо более достоверном уровне. Здесь нет свингеров, забавляющихся с Иветт Мимье, нет выпускников, соблазненных Энн Бэнкрофт. Вместо этого мы попадаем в мир молодых итало-американцев в Нью-Йорке, они сидят на диване, убивают время, разглядывают «Плейбой» и ездят кругами на тачке друга, слушая «Топ-40» из музыкальных чартов и бесцельно рассуждая о том, что и где происходит.

Иногда субботним вечером они собираются у кого-нибудь в квартире, пьют пиво, в оцепенении смотрят «Чарли Чена» и слушают, как их приятель говорит, что знает двух девушек, которым он мог бы позвонить. В этом мире есть два вида девушек: хорошие девочки и бабы. Вы заводите баб, а хороших девочек идеализируете и ставите на пьедестал.

Главный герой «Кто стучится в дверь мою?» родом из этого мира, но он не совсем его часть. Однажды на пароме он встречает молодую симпатичную девушку, читающую французский журнал. Она катается на пароме ради удовольствия, чего молодой человек не может понять. Они завязывают разговор о Джоне Уэйне, о французском языке и об амбициях. Великолепно сыгранная сцена, и ее бо́льшая часть, где двое преодолевают смущение, снята одним дублем. Парень приглашает девушку на свидание, и она соглашается.

Мы постепенно понимаем, что у них разное происхождение. Она учится в колледже, читает книги, живет в собственной квартире, у нее даже нет телевизора! Он еще остается членом районной банды. Мы видим его на двух вечеринках (в обеих сценах Скорсезе демонстрирует истинное мастерство режиссерской импровизации), видим, как он сидит в дальнем углу бара с друзьями, бездельничает и смотрит в сторону. Он остается внутри этого мира, хотя влюбляется в девушку извне. И в конце концов, когда она говорит ему, что она не девственница, он не справляется с этим и разрывает отношения.

Скорсезе талантливо передает тонкости, но вещи попроще даются ему с трудом. Сцена (реальная или воображаемая), иллюстрирующая рассказ девушки о том, как ее изнасиловали, мелодраматична. Концовка фильма, когда парень приходит в церковь и ранит губу о гвоздь в распятии, видится надуманной.

Однако за другую неуместную сцену Скорсезе нельзя винить. Для выпуска в прокат его попросили вставить в фильм сцену с обнаженными героями, чтобы усилить тему сексуальной эксплуатации (надо сказать, что реклама картины очень сексуализирована, и это вводит в заблуждение). Поэтому он снял сцену-фантазию, показав, как парень представляет себе встречи с проститутками. Эта сцена не несет никакой функции в фильме, но она, безусловно, хорошо срежиссирована и отснята.

Фильм исключительно режиссерский, но актерская игра не могла быть лучше. Харви Кейтель в роли юноши и Зина Бетьюн, бывшая звезда телесериала «Медсестры», в роли девушки находят нужный тон. А Леонард Курас в роли лучшего друга главного героя настолько хорош, что можно сказать: «Да, эти парни именно такие».

## «Кто стучится в дверь мою?»

### *Повторная рецензия*

Темы и навязчивые идеи, образы и типы персонажей, которые будут вдохновлять Мартина Скорсезе на протяжении всей карьеры, – все это есть в его дебютном фильме и появляется уже в первые двадцать минут. Кадр, где его мать замешивает тесто для пасты. Статуэтка Девы Марии. Молодые люди из соседнего района; ссора, переходящая в драку. Звучит рок-н-ролл. Съемка ручной камерой: один из дерущихся пытается убежать, другой преследует его и дубасит палкой. Вид с другого конца улицы на клуб «Восьмое отделение». Игра в покер. Внезапный гнев, когда новичок берет карты игрока, бросает их и говорит: «Ты проиграл, потому что играешь на мои деньги». Герой сидит один за столиком, вспоминая белокурую девушку. Мы видим, как он впервые встретил ее на паромной станции на Стейтен-Айленде. Он рассказывает сюжет фильма Джона Форда «Искатели». Позже, оставшись наедине, они страстно целуются. Она готова продолжить. Он отстраняется и встает: «Я люблю тебя, но...» В зеркале отражается Дева Мария.

Примечательно, что режиссер в начале карьеры так четко, почти инстинктивно, излагает свою программу. Картина Мартина Скорсезе «Я звоню первым», переименованная в «Кто стучится в дверь мою?», когда я посмотрел ее в 1967 году, стала блестящим дебютом и сорок лет спустя остается мощным, выразительным фильмом. Она не устарела, потому что ее глубинные импульсы сильны, а визуальный стиль эффективен. В фильме рассказывается история героя по имени Джей Ар (Харви Кейтель) из Маленькой Италии, он общается с мелкими бандитами, влюбляется в женщину (мы знаем ее как Девушку), идеализирует ее, узнает, что ее изнасиловали, и отстраняется. Для него она навсегда обесчещена, он не может ее полюбить.

Фильм снимался в районе, где вырос Скорсезе. Персонажи списаны с его знакомых, иногда они даже играют самих себя. Джей Ар воплощает одержимость Скорсезе католичеством. Субкультура мужского товарищества и насилия позднее проявит себя в фильме «Злые улицы», а затем расцветет в «Славных парнях». Любопытная камера, часто неуловимо движущаяся, превращает зрителей в вуайеристов. Поп-песни из саундтрека – новшество для своего времени – вызывают ассоциации с той эпохой. Хотя фильм снят в условиях ограниченного бюджета, старые пластинки на сорок пять оборотов в минуту – не замена дорогой музыкальной партии, а сознательный выбор, который Скорсезе будет повторять много раз.

Важно, что молодая женщина, которую играет Зина Бетюн, известна нам только как Девушка. Джей Ар объективизирует ее как воплощение тех качеств, которые он на нее накладывает: сначала она красивая, чистая, неприкосновенная. Позднее – пачкается до неузнаваемости. На снимке в профиль крупным планом она невероятно похожа на Вики Ламотту, идеализированное наваждение главного героя фильма «Бешеный бык», который воплощает ревность, едва ли менее жгучую, чем ревность Отелло. Обе женщины вызывают иррациональную ревность: Вики – из-за воображаемой интрижки со своим деверем, Девушка – потому что Джей Ар инстинктивно считает ее виноватой в том, что ее изнасиловали. Как она поставила себя в такое положение? Должно быть, сама напросилась. В итоге его неубедительная попытка извиниться принимает странную форму: «Я прощаю тебя». Прощает за что? За то, что ее изнасиловали?

На первом свидании он ведет ее в кино: Джон Уэйн в фильме «Рио-Браво». Выходя, он говорит ей: «Та девушка в фильме – баба». – «Что значит “баба”?» – «Есть девушки, а есть бабы, – объясняет он, – на бабе не женятся, с ней играют».

Позже в фильме мы видим, как Джей Ар пьет на кухне с компанией друзей. Все они одеты в костюмы и галстуки, возможно, в подражание старым гангстерам. Появляется писто-

лет. Начинаются пьяные разборки, сопровождаемые кадрами из фильма «Рио-Браво». Джоуи (Леонард Курас), менеджер клуба, доминирующий в их шайке, хватает друга за шею и угрожает ему пистолетом. Действие замедляется, шуточная перестрелка приобретает зловещий характер. Диалог исчезает, звучит рок-н-ролл. Парень, которому заломили руки, выглядит испуганным, кричит; остальные, все еще смеясь, прячутся за перегородкой. Насилие происходит прямо здесь, у нас на глазах.

В этот момент показывают сцену секса; изначально ее не было в фильме «Я звоню первым», но ее потребовал американский прокатчик, чтобы сделать картину более продаваемой. Джей Ар лежит на кровати в пустом лофте, он занимается сексом с проституткой, а затем раскидывается на кровати в позе распятия. Я думаю, этот символ значит, что секс является одним из бичей или наказаний Христа. Сцена, конечно, стоит особняком в фильме, но хорошо снята, нервной подвижной камерой.

Следующая сцена (поначалу она тоже кажется оторванной от основной линии повествования): Джей Ар и его приятели едут на машине на север штата Нью-Йорк, встречают парня в баре, и на следующий день он показывает им «прекрасный вид». Мы видим тяжелый подъем в гору через густой лес, деревья без листвы, а затем статичный кадр – Джей Ар сидит на возвышенности и созерцает пейзаж. Он кажется умиротворенным как никогда. Возможно, в этом моменте есть те порывы, что Скорсезе выразил в фильме «Кундун», – этот выбор режиссера труднее всего поддается объяснению.

В фильме есть сцена, объясняющая название «Я звоню первым»; она снята в том же месте, что и перестрелка: две женщины приглашены на вечеринку, которая едва не превращается в групповое изнасилование. «Я звоню первым» отсылает к правилам детской игры, где первый, кто говорит эту фразу, идет первым. Отношение к женщинам в этой сцене леденит душу.

Так же, как эпизод с пистолетом зарифмован с кадрами «Рио-Браво», сцена, где Джей Ар напивается в баре с друзьями, пересекается в его воображении с кадрами изнасилования Девушки. Позже, в ее квартире, он называет ее шлюхой. Затем Джей Ар идет на исповедь, в церкви – последовательность кадров: святые, которые наносят себе увечья, раны Христа. Кадры в церкви повторяются и находят развитие в сценах с Харви Кейтелем из фильма «Злые улицы».

Большинство дебютных фильмов – сырые и запутанные. Несомненно, такими были и ранние версии «Я звоню первым»; одна из них называлась «Зовите танцовщиц». Но к тому времени, когда фильм был закончен, это была цельная, впечатляющая работа, иллюстрация самоистязания героя в попытках примириться с влечением и виной. Примечательно, что Скорсезе уже в столь юном возрасте ясно определил свои темы и персонажей. Примечательно и то, что в этом фильме есть отсылка к «Искателям», поскольку именно они дадут Полу Шредеру подтекст для «Таксиста». Двое мужчин будут сотрудничать всю жизнь.

## **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.