

Антон Долин

СКАЗКИ

ФАНТАСТИКА И ВЫМЫСЕЛ
В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



НОНФИКШН
ЛЕКЦИИ

Антон Владимирович Долин
Сказки. Фантастика и вымысел
в мировом кинематографе
Серия «Нонфикшн. Лекции»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69282574

А. Долин. Сказки. Фантастика и вымысел в мировом кинематографе:

ООО «Издательство АСТ»; Москва; 2023

ISBN 978-5-17-151443-3

Аннотация

Джеймс Кэмерон и Хаяо Миядзаки, Стивен Спилберг и Гильермо дель Торо, Кристофер Нолан, Ларс фон Триер – герои новой книги Антона Долина. Главные сказочники мирового кино находят способы вернуть нас в детство – возраст фантастических надежд, необоримых страхов и абсурдной веры в хеппи-энд.

Чем можно объяснить грандиозный успех «Аватара»? Что общего у инфантильного Тинтина и мужественного Индианы Джонса? Почему во всех мультфильмах Миядзаки герои взлетают в небо? Разбирая одну за другой сказочные головоломки современного кино, автор анализирует вселенные этих мастеров, в том числе и благодаря уникальным интервью.

Вы узнаете, одобрил ли бы Толкин «Властелина колец» Питера Джексона? Была ли «Форма воды» ответом советскому

«Человеку-амфибии»? Могут ли шоураннеры спасти жизнь очередному персонажу, которого задумал убить Джордж Мартин?

Добро пожаловать в мир сказок Антона Долина!

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

От автора[1]	6
Часть первая. Волшебники	9
Джеймс Кэмерон. Чужой	9
Стивен Спилберг. Бегущий	53
Конец ознакомительного фрагмента.	74

Антон Долин
Сказки. Фантастика
и вымысел в мировом
кинематографе

© Долин А. В., текст, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2023

* * *

От автора¹

К этой книге я шел практически всю жизнь. Это не просто набор текстов разных лет, от очень наивных и неумелых ранних (начиная с большой статьи о Дэвиде Кроненберге, написанной в 2002-м – больше двадцати лет назад) до несколько изощренных и совсем недавних, объединенных схожей темой. Это моя персональная система аргументации в ответ всем тем, кто высокомерно и невнимательно относится к древнейшей форме рассказывания историй – сказкам².

Когда-то в студенческие годы (это были 1990-е), учась на филфаке МГУ, я зачитывался бесконечными фэнтези и фантастикой – был большой книгоиздательский и переводческий бум, – и написал курсовую, а потом дипломную работу о советских повестях-сказках как ключевом жанре российской литературы XX века. К этому отнеслись чуть ли не как к шутке, курьезу, недоказуемой гипотезе. Написанная на эту тему в ИМЛИ РАН диссертация не была ни защищена, ни опубликована (сомневаюсь, что где-то существует

¹ 14.10.2022 Долин Антон Владимирович внесен Минюстом России в реестр СМИ, выполняющих функции иностранного агента.

² Большая часть крупных текстов впервые напечатана в журнале «Искусство кино», интервью и тексты меньшего объема в разные годы публиковались в таких изданиях, как «Ведомости. Пятница», «Газета», «Афиша» и «Медуза». – *Прим. авт.*

хоть одна ее рукопись – по меньшей мере, у меня ее не сохранилось). Но и перейдя от литературы к кино, я продолжал засматриваться на сказки, думать о них, читать и писать о них. К недоумению коллег, регулярно пытался анализировать те фильмы, которые все вокруг считали «несерьезными», «коммерческими», «детскими». Плод многолетних усилий собран здесь под одной обложкой.

Мне не хотелось чрезмерно концептуализировать свои скромные находки и открытия, приводить бесчисленные параллельные миры воображения к единой системе или схеме. Но общая идея здесь все-таки есть, и я хочу верить, что она будет считана: фантастическое и сказочное искусство служит не только для побега от реальности, но и для ее познания, а иногда – для довольно эффективной борьбы с тем злом, в которое сказочники свято верят (это у реалистов вечно «все не так однозначно»). Именно это делает, казалось бы, отвлеченный материал сборника актуальным и необходимым именно сегодня. По крайней мере, мне так кажется.

Никаких претензий на всеобъемлющее описание современного сказочного и фантастического кино, разумеется, здесь нет. Выбор героев и материала определен исключительно моим вкусом и волей случая. Например, крупнейшая из вымышленных вселенных наших дней – Marvel – затронута лишь по касательной (речь идет о мини-сериале «Ванда/Вижен»), тогда как о фильмах DC я пишу подробнее. Но это только из-за моего пристрастия к авторскому кино, а

именно к нему хочется отнести картины Кристофера Нола-на о Бэтмене и Тодда Филлипса о Джокере. Так или иначе, невозможно объять необъятное, но прикоснуться к нему – почему бы нет?

Часть первая. Волшебники



Джеймс Кэмерон. Чужой

Я знаю, что бледнолицые – гордое, алчное племя...

Но пусть они не слишком похваляются перед лицом Маниту!

*Они пришли в эту землю со стороны
восходящего солнца и могут уйти в сторону
заходящего.*

*Я часто видел, как саранча объедала листья
деревьев, но время цветения снова наступало для
них.*

Фенимор Купер, «Последний из могикан»

Когда в 2154 году бывший морпех Джейк Салли выкатился на инвалидной коляске из космического корабля на негостеприимную почву планеты Пандора, что в системе Альфа Центавра, он смутно представлял себе, что его ждет. Вроде принять участие в научном эксперименте вместо брата-близнеца – ученого, не вовремя убитого уличными хулиганами на далекой Земле. Большого энтузиазма по поводу подмены на Пандоре не выказали, но все-таки переселили сознание Салли из его парализованного тела в синего аватара – биологически сформированного двойника, идентичного туземцам, трехметровым хвостатым На’ви. Дальше все пошло по плану. Джейк втерся в доверие к местным, и благодаря этому так помог ученым с их исследованиями, а военному гарнизону добыл информацию, при помощи которой можно было уничтожить колонию аборигенов, ведь племя базировалось аккурат над крупнейшим месторождением унобтания – редчайшего минерала. За ним-то земляне на Пандору и пожаловали: драгоценный камушек мог бы помочь решить глобальный энергетический кризис на нашей родной плане-

те. В то время никто еще не мог предположить, что вскоре простак Салли предаст свою расу, обречет Землю на гибель и станет мессией для На'ви.

Скажем начистоту – несложно было догадаться, что новый фильм 55-летнего Джеймса Кэмерона «Аватар» станет самым ажиотажным феноменом сезона, хотя далеко не каждый мог предсказать ему еще более славную прокатную судьбу, чем у «Титаника» – на момент премьеры «Аватара», самой кассовой картины в истории, снятой тем же режиссером. С «Аватаром» Кэмерон побил собственный рекорд, доказав как минимум одно: успех «Титаника» не был случайным. Осмысля триумф «Аватара», комментаторы высказывали самые причудливые гипотезы. Привлекали американскую историю и индейскую мифологию, вспоминали кино и оперу, сравнивали философские системы Платона и французских постструктуралистов, не забывали о теории заговора. Иные, устало вздыхая, объясняли, что народ туп, а агрессивная реклама способна на чудеса – и самый плохой фильм можно сделать настолько же популярным. Быть умным постфактум совсем несложно: если бы любая из этих теорий была справедливой, кому-нибудь другому – а не Кэмерону – удалось бы за 12 лет, прошедших с премьеры «Титаника», побить его рекорд. Но взять эту планку смог лишь он сам.

Почему? На первый взгляд Джеймс Кэмерон – такой же невыразительный простак, как и Джейк Салли, типичный обитатель Голливудских холмов, живое воплощение амери-

канской мечты. Родился в захолустной Канаде, в институтах обучался физике и философии, работал водителем грузовика, потом устроился подмастерьем на студию Роджера Кормана, где занимался спецэффектами и доводил до ума чужие проекты наподобие ужастика «Пиранья 2: Нерест» (1981). А потом повезло с умными продюсерами, снял «Терминатора», и пошло-поехало, вплоть до полушутливого заявления «Я – король мира» на «оскаровской» церемонии в 1998-м.

Только ведь на самом деле Кэмерон – засланный казачок, шпион с вражеской территории, свой среди чужих, как и морпех Салли. В голливудском «Парке юрского периода» он – одно из крупнейших животных, но к числу динозавров не относится; Кэмерон – представитель авторского, а не индустриального кинематографа, по дикой случайности открывший свой авторский талант в области масскульта. В отличие от Спилберга и Земекиса, он всегда самостоятельно пишет сценарии, с боем пробивает их через большие студии, ведет свою линию: у него есть отчетливая система приемов, мотивов и тем, которыми он одержим с самого начала карьеры. В отличие от Лукаса, предпочитает режиссуру продюсированию. Обожает эксперименты, одним из которых, безусловно, был «Аватар»: научно-фантастические фильмы не пользуются широкой популярностью и остаются товаром для специфического потребителя, и делать такое кино за 400 миллионов долларов – в такую сумму оценивается совокупный, производственный и рекламный, бюджет картины – это риск.

Не говоря о спорном решении сделать главными героями синих хвостатых инопланетян.

Голова идет кругом, когда видишь список самых кассовых фильмов в истории кино, где первые два места занимают «Титаник» и «Аватар». Кроме этих двух пунктов в первой двадцатке есть лишь один фильм, который не являлся бы продолжением успешной картины, не был бы основан на известной франшизе, книге-бестселлере или сверхпопулярной серии комиксов – это мультфильм «В поисках Немо», занимающий 18-ю позицию³. Притом в «Аватаре» нет прибыльных, по голливудским меркам, звезд, этот фильм не обещал знакомой зрителю истории, в нем не было скрытых центров притяжения. Да и рекламная кампания не отличалась особой изобретательностью. Выходит, публика пошла в кино на режиссера, как ходят на Вуди Аллена, Ингмара Бергмана, Андрея Тарковского!

В списке самых кассовых фильмов следующая за «Аватаром» картина, которая привлекла зрителя фамилией постановщика, стоит на 76-м месте – и это военная драма Стивена Спилберга «Спасти рядового Райана». К слову, Кэмерон всегда называл Спилберга своим любимым режиссером – а тот, выйдя с сеанса «Аватара», заявил, что такого сильного впечатления не получал со времен «Звездных войн» в 1977-

³ Приведенные данные актуальны на момент написания статьи, с тех пор список существенно изменился. Но среди четырех самых кассовых фильмов в истории три (!) срежиссированы Кэмероном: «Аватар» (1-е место), «Титаник» (3-е место) и «Аватар: Путь воды» (4-е место).

м. Ну, тут уж можно добавить, что именно те «Звездные войны» вдохновили Кэмерона на выбор профессии – а Джордж Лукас, посмотрев «Аватара», вознамерился перевыпустить свой шедевр в формате 3D... Это уже не замкнутый круг, а своеобразная спираль, проследить которую до конца (или начала) невозможно.

* * *

Режиссер авторского кино – и мировой чемпион по кассовым сборам? Не единственный парадокс Джеймса Кэмерона. Он, король Голливуда, последовательно и осознанно отрицает основополагающий принцип голливудской эстетики: закон хеппи-энда. Финалы многих картин Кэмерона не только не счастливые – они, по сути, совпадают с концом света. Тенденцию задал «Терминатор» (1984), который Кэмерон считает своим дебютом («Пиранья 2: Нерест» не в счет). Фильм начинался с картин апокалипсиса, к нему же подвели последние кадры. Герои Кэмерона – солдат из будущего Кайл Риз и его подзащитная Сара Коннор – могли отвоевать у робота-убийцы уже свершившиеся события, но не имели возможности повлиять на будущее. В «Терминаторе 2» (1991), получившем красноречивый подзаголовок «Судный день», Сара в компании своего сына и перековавшегося робота все-таки сделала попытку предотвратить Армагеддон, – и снова безуспешно. Более того, выяснялось, что технический про-

рыв, который вскоре позволит ученым создать новое поколение разумных машин (они-то и уничтожат человечество), оказался возможным благодаря деталям, оставшимся после «смерти» первого терминатора. Значит, сама Сара Коннор была не только матерью будущего мессии, но и одной из причин грядущей катастрофы.

Кэмерон не использует апокалипсис как выигрышный сюжет для развлечения публики, и этим отличается от Майкла Бэя или Роланда Эммериха, бравых певцов новой голливудской эсхатологии. Его интересует не то, какие героические качества простой американец будет проявлять перед лицом страшнейшей из угроз, а то, как население Земли довело себя до изничтожения – заслуженного и неотвратимого. Живописных картин крушения Эйфелевой башни или Крайслер-билдинг в его фильмах не найти. В апокалиптической теме режиссер вообще тяготеет не к компьютерному эрзац-реализму, а к преувеличенной метафорике.

Заглядывая за занавес будущего, Кэмерон видит картины настолько наглядные и страшные, что немедленно отворачивается, обрекая зрителя-вуайериста на такую же целомудренную реакцию. В «Терминаторе» это первые мгновения фильма, занимающие едва ли минуту, во время которой гусеница чудовищной, не поместившейся в кадр машины давит человеческие черепа. В «Терминаторе 2» – вещее видение Сары Коннор, которая стоит у решетки детской площадки и тщетно пытается предупредить беспечных детей и ма-

маш (в том числе и себя, отвлеченную счастливой игрой с упитанным ребенком) о ядерном взрыве. Сгорая заживо в отнюдь не очистительном огне, она продолжает оплакивать тех, кому еще только предстоит погибнуть, – пока не превращается в скелет и не рассыпается в прах.

Неизменно впечатляющая эмблема смерти с черепом и костями – в основе «Терминатора». Наибольший ужас в первом из двух фильмов вызывает образ ходячего, не желающего рассыпаться скелета (Т-800), а во втором – робота из жидкого металла (Т-1000), вовсе лишенного костяка и потому не подлежащего ликвидации. В обеих картинах главный герой (Кайл Риз и Т-1000 соответственно) должен погибнуть, чтобы своей жизнью выкупить у судьбы жизнь ребенка и слабую надежду на будущее. Даже самая известная фраза из фильма – *hasta la vista, baby* – не что иное, как ритуальное прощание с противником, обреченным на гибель. Таким образом, оба «Терминатора» – фильмы о смерти, которая непременно настигнет и каждого отдельного человека, и все человечество в целом. Джонатан Мостоу, Макджи и прочие режиссеры сиквелов, не сумевшие повторить успех первых двух фильмов франшизы, этого не осознали. Именно в этом непонимании, а не в плохом сценарии, неубедительном кастинге или недостаточном бюджете, заключается причина их провала.

Впрочем, столь сложных объяснений эти фильмы-недоразумения не требуют: очевидно, что Макджи или Мостоу – не ровня Кэмерону. А вот сенсационный успех «Титаника», да-

леко не лучшей работы режиссера, заставляет социологов и культурологов ломать голову на протяжении последних двенадцати лет. Так, Умберто Эко неполиткорректно объяснял его сочетанием исключительно некрасивой актрисы (Кейт Уинслет) с красавцем-актером (Леонардо ди Каприо), что моментально притягивало толпы таких же непривлекательных девочек в кинотеатры. Однако со временем различия смылись, Уинслет похорошела, ди Каприо подурнел... лишь магия фильма осталась прежней. Да и в момент выхода «Титаника» на экраны аудитория фильма отнюдь не сводилась к восторженным школьницам.

А может, дело в том, что в «Титанике» Кэмерон доходчиво и без помощи научной фантастики рассказал внятную историю о конце света? О гибели целого универсума – развитого классового общества, обитавшего на нескольких палубах парохода-гиганта. В новой версии мифа о Великом потопе сам «Титаник» – обманчивая копия Ковчега, построенного не с благой, а с досужей целью, и потому не способного спасти пассажиров от смерти. В фильме, сделанном с небывалым размахом («Терминатор 2» стал первым голливудским фильмом, бюджет которого превысил 100 млн долларов, «Титаник» – первым, стоившим более 200 млн), крайне мало общих планов крушения и массовых сцен. В памяти остается другое: частные эпизоды смертей обнявшихся стариков, надменного миллионера, многодетных бедняков, морских офицеров, музыкантов-стоиков. «Титаник» Кэме-

рона – не что иное, как масштабнейший *dance macabre*⁴ современного кинематографа. Финальная гибель протагониста, не отягощенного никакими грехами, и бессмысленное выживание так и не наказанного антагониста – лишнее подтверждение тезиса о сокрушительной силе смерти, не щадящей никого. Пожалуй, трюизм⁵, – но не из числа тех, которые обычно излагаются в голливудских блокбастерах.

Идея бренности всего сущего и неисправимой алчности людей подчеркнута обрамляющим рассказом о поисках легендарного алмаза, давно хранящегося у ветхой старушки, которую никто и никогда не опознает в обнаженной модели с соблазнительного рисунка почти вековой давности. Уничтожение бриллианта – реминисценция из стивенсоновского «Алмаза раджи». К тому же нравоучительному пафосу Кэмерон возвращается в «Аватаре», где люди опять гибнут не столько за металл, сколько за драгоценные камни, добываемые с немалым риском из недр девственной Пандоры.

После «Титаника» «Аватар» может показаться образцом умозрительной благостности. Ведь здесь на экране умирают совсем немногие – а из числа более или менее центральных персонажей только трое. Однако и это кино посвящено кон-

⁴ «Пляска смерти» (*фр.* *Danse macabre*) Op. 40 – симфоническая поэма французского композитора Камиля Сен-Санса, созданная в 1874 году по стихотворению «Равенство, братство» поэта Анри Казалиса, в котором описывается ночная пляска скелетов на кладбище под стук каблуков Смерти, играющей на скрипке.

⁵ Трюизм, также труизм (от *англ.* *true* «верный, правильный») – общеизвестная, избитая истина, банальность.

цу света: просто Кэмерон милосердно оставил апокалипсис за кадром. Фильм полон намеков на то, как плохо дела обстоят на Земле: ее изнуряют постоянные гражданские войны, экономический, а также энергетический кризисы, которые заставляют искать выход в межпланетном мародерстве. Из закадрового монолога героя в начале фильма мы узнаем, что малосимпатичных наемников на родной планете считают спасителями человечества. Режиссеру хватает нескольких упоминаний о ситуации на Земле и единственного крошечного флэшбека, в котором брата-близнеца Джейка Салли, перспективного ученого, сжигают в крематории в картонной коробке из-под бытовой техники. Когда зеленая планета близка к гибели, естественные ресурсы Пандоры – последний шанс на выживание. В свете этой информации спаситель На’ви – Джейк, перешедший на сторону синекожих туземцев, – превращается из мессии в антихриста, предателя и губителя собственного народа. Хитроумному Кэмерону при помощи 3D, motion capture⁶ и прочих уловок удастся перевербовать вместе с Джейком и зрителя, который в финале от души радуется позорному проигрышу землян и воспринимает как хеппи-энд завершающий кадр картины, в котором с экрана исчезает последнее человеческое лицо.

Кажется, теперь людям надеяться не на что. Сами на-

⁶ Захват движения (*англ.* motion capture) – метод анимации персонажей и объектов, при котором анимация создается не вручную, а путем оцифровки (видео-записи с помощью специальных датчиков) движений реального объекта (прежде всего человека) и последующего переноса их на трехмерную модель.

просились. Эту длинную историю Кэмерон начал рассказывать много лет назад, еще в «Чужих» (1986). Если в «Чужом» Ридли Скотта инопланетная тварь проникала на корабль «Ностромо», чтобы добраться до Земли, по пути сожрав весь экипаж, то в «Чужих» люди по собственной воле отправлялись на планету, где обитали неуничтожимые монстры. Если бы люди не пригласили дьяволов в свой дом, – те сидели бы тихо в своей преисподней. Бойкий менеджер Селфридж (Джованни Рибизи) из «Аватара» – прямой наследник «белого воротничка» Берка (Пол Рейзер) из «Чужих», готового ценой гибели всех колонистов с Земли вывезти на родную планету эмбрион чудовища, в котором он видит идеальное оружие. Берк готовит конец света, и героиня, лейтенант Рипли, может остановить его единственным образом: уничтожив другой мир – тот, в котором обитают Чужие.

Схожая ситуация возникает в парадоксальной «Бездне» (1989), где люди чуть не уничтожают неведомых подводных обитателей, сбросив на их невидимую империю атомную бомбу – и те поднимаются на поверхность, чтобы преподать человечеству урок. Какой именно – остается за кадром: то, что большинству зрителей видится хеппи-эндом, по здравому размышлению можно назвать открытым финалом. Во всяком случае, двадцать лет спустя – к моменту выпуска «Аватара» – иллюзий у Кэмерона не остается. Он больше не верит в мирный контакт между людьми и представителями более гармоничной цивилизации. Возможна толь-

ко беспощадная война, которая неминуемо завершится гибелью как минимум одного из двух миров.

Стоит ли удивляться тому, что единственный фильм Кэмерона, завершающийся на безоговорочно мажорной ноте, – «Правдивая ложь» (1994) – по жанру является комедией, да еще и с элементами пародии? Впрочем, и в ней он не стал жалеть род людской: на экране погибает 71 человек. «Милый, ты убил многих?» – спрашивает шокированная жена у мужа, который неожиданно оказался не скучным клерком, а спецагентом разведки. «Любимая, все они были плохие», – моментально оправдывается тот. Ту же логику использует Кэмерон – тем не менее по-прежнему верный своей специфической этике, он использует метафору вместо спекуляции на реальных фобиях. Ведь после 11 сентября 2001 года он отказался снимать сиквел «Правдивой лжи», уже готовый к запуску: режиссер объявил, что шутки о террористах перестали быть смешными. Зато после успеха «Аватара» Кэмерон, встретившись в Японии с последним живым свидетелем бомбардировок Хиросимы и Нагасаки, тут же выкупил права на экранизацию книги об этом вполне реальном апокалипсисе XX века.

* * *

В «Терминаторе» Кэмерон трактует апокалипсис не только как конец света, но и в изначальном смысле – как откры-

вание о конце света, которое в обоих случаях переживает Сара Коннор. В первом фильме его, как не вполне благую весть, приносит ангел-хранитель из будущего – Кайл Риз. Во втором откровение приходит во сне. Армагеддон не то чтобы остается за кадром – он попадает в кадр, но мимолетно, предлагая героям или зрителям готовиться к кошмару, который только что привиделся им по воле режиссера. Не стремясь превратить симитированный конец света в самоценный аттракцион, Кэмерон призывает человечество к рефлексии над грядущей катастрофой.

Само понятие «откровение» – в центре каждого из фильмов Кэмерона, даже если в нем нет параллелей с откровением Иоанна Богослова. Героиня «Правдивой лжи» Хелен Таскер тоже переживает откровение, узнав об истинной профессии своего мужа Гарри. Правда, к этому моменту род занятий Гарри может остаться тайной лишь для такой наивной клуши, как Хелен. Меж тем каждому зрителю – не только ознакомленному с несколькими опасными миссиями героя, но и видевшему ранее хоть один фильм с участием Арнольда Шварценеггера, – очевидно, что человек с такой физиономией и мускулатурой никак не может быть банальным торговцем компьютерами. Любой простак из массовки давно догадался, кто такой Гарри: недаром он преследовал опасного арабского террориста, гарцуя по городу на коне, что потом не могло не попасть во все выпуски новостей; любой – но не Хелен. Кэмерон намеренно сгущает краски, чтобы са-

мое шокирующее откровение подавалось как бесспорная и общеизвестная истина, в которую моментально поверит даже ребенок. Собственно, ребенок и верит – увидев за штурвалом вертолета папу, его дочь Дана почти не удивляется и сигает с нешуточной высоты, не усомнившись в способности отца поймать ее на лету.

Своими фильмами Кэмерон доносит до зрителя простейшие истины – за это его, собственно, и обожает публика: моментальное опознавание меседжа как очевидного сообщения ведет к катарсису. Технический прогресс опасен, рано или поздно он обернется против людей («Терминатор», «Терминатор 2», «Титаник»). Жить в гармонии с природой и открывать ее неисчерпаемые тайны – хорошо, это спасет человечество («Бездна»). Не стоит открывать ларец Пандоры: любопытство и жадность до добра не доведут («Чужие»). Любовь важнее социальных предрассудков («Титаник»). Неудивительно, что самым большим триумфом Кэмерона стал именно «Аватар»: ведь в нем на пальцах доказываются все вышеперечисленные максимы.

Банальность откровений ничуть не смущает Кэмерона. Он твердо знает, что для обывателя, сознание которого замутировано потоками ненужной информации, напоминание о вечных ценностях прозвучит как сенсация: главное – подать его эффектно и доходчиво. Отсюда – беспрестанные обвинения режиссера во вторичности и даже плагиате (утверждая прописные истины, ты неизбежно повторишь чьи-то слова и

мысли); еще по поводу «Терминатора» фантаст Харлан Эллисон чуть не засудил Кэмерона. Режиссер сам признавался, что интрига фильма была вдохновлена двумя эпизодами сериала 1960-х «За гранью возможного», а сценарии к ним писал именно Эллисон. Конфликт был разрешен, когда в видео-релизе «Терминатора» к титрам добавили специальную благодарность писателю. Внимательные читатели научной фантастики считают, что фильм списан с новеллы Филлипа К. Дика «Вторая модель» (1953). Подобные обвинения преследовали Кэмерона на протяжении всей карьеры и достигли апогея к «Аватару». Знающие люди составляли многостраничные списки «источников», россияне всерьез уверяли, что американец опошил наследие братьев Стругацких, Ефремова и Булычёва. Когда же речь заходит не о списывании, а о заимствованиях, то в опусах Кэмерона находят больше культурных параллелей, чем в джойсовском «Улиссе».

Вопрос лишь в том, стремился ли режиссер к признанию своей стопроцентной самобытности и должен ли претендовать на таковую сверхпопулярный автор, произведения которого неизбежно обрастают дополнительными смыслами, как дно пиратского корабля – ракушками. Кэмерон не боится вечных тем и мотивов, архетипов и даже стереотипов. Используя их в собственной мичуринской практике, он наращивает масштаб каждого художественного элемента до допустимого (или даже недопустимого) предела. Робот-киллер

превращается в карающего ангела, лос-анджелесская официантка или лейтенант космических войск – в Деву Марию, капитан подводной буровой – в Колумба, безработный художник – в Орфея, парализованный десантник – в Спасителя. Размер имеет значение, особенно в области смыслов. За фабулой «Аватара» легко опознается хрестоматийная для американской истории и культуры легенда о Покахонтас – индейской принцессе, полюбившей английского капитана Джона Смита, и многочисленные киновариации на эту тему: от «Танцующего с волками» Кевина Костнера до «Нового мира» Терренса Малика. Однако сила «Аватара» в том, что конфликт людей с На'ви не исчерпывается развернутой аллюзией на захват европейцами Америки или оккупацию Ирака войсками Джорджа Буша. Здесь речь идет о чем-то большем: о фундаментальных свойствах человеческой природы, ее слабых и сильных сторонах.

Сходный принцип укрупнения уже сформированного образа Кэмерон использует в работе с актерами. Неразрушимый силач, лишенный чувства юмора, каким Шварценеггер предстал в «Конане-варваре», превращался в «Терминаторе» в идеальную машину для убийств, воплотившую в почти карикатурной форме все приметы подлинного мачо. Тот же образ, с тех пор бесконечно тиражируемый в других фильмах и масс-медиа, был использован Кэмероном в «Терминаторе 2» и «Правдивой лжи» почти без изменений, только с переменой «минуса» на «плюс». Рипли в «Чужом» Скот-

та была канонической «последней выжившей», которой элементарно повезло справиться с монстром, – а в «Чужих» Кэмерона она же становилась последней и единственной надеждой двух миров. Исполнив в «Аватаре» роль исследовательницы инопланетной флоры и фауны – Грэйс – Сигурни Уивер, по сути, вернулась к амплу Рипли, будто бы не переживавшей событий «Чужого 3» и «Чужого 4: Воскрешения».

Джейми Ли Кёртис уже проявила свою способность играть героиню триллера в нескольких картинах Джона Карпентера, а недюжинный комический талант продемонстрировала в «Рыбке по имени Ванда». Кэмерону достаточно было соединить два этих амплуа в одно – и роль в «Правдивой лжи» принесла актрисе первый в ее карьере «Золотой глобус». Актерский имидж Кейт Уинслет и Леонардо ди Каприо окончательно сложился после сумасшедшего успеха «Титаника», однако образ Джека Доусона был вылеплен из персонажей, сыгранных ди Каприо в «Полном затмении» и «Ромео+Джюльетте». Да и персонаж Розы Дьюитт развился из девчонки-бунтовщицы кинокартины «Небесные создания»; даже утонуть к тому моменту Уинслет уже успела в «Гамлете» Кеннета Браны, где она играла Офелию. И Сэм Уоррингтон до «Аватара» засветился в роли другого мессии – жертвующего собой киборга из «Терминатора 4» Макджи. Впрочем, этот факт, скорее, относится к числу курьезов: «Аватар» снимался значительно раньше.

Напротив, карьеры актеров, которых Кэмерон выводил

в протагонисты самостоятельно, как правило, не получали столь блистательного продолжения. Ни исполнительница роли Сары Коннор и бывшая жена режиссера Линда Хэмилтон, ни сыгравший центральных персонажей «Терминатора», «Чужих» и «Бездны» Майкл Бин не получали впоследствии столь выгодных предложений ни от одного другого постановщика. Да и сравнительный прокатный неуспех монументальной «Бездны» в немалой степени был связан с тем, что Кэмерон сделал основную ставку на Мэри Элизабет Мастрантонио, чей персонаж в фильме кардинально отличался от единственной ее известной роли в «Цвете денег».

Кстати, профессиональная судьба Кэмерона с самого начала складывалась так, что он – автор, всегда снимавший по собственным сценариям – не раз брался за разработку чужого материала. Как-никак его первая работа – сиквел «Пирании» Джо Данте, который Кэмерон доделывал за другим режиссером. После «Терминатора» Кэмерон написал сценарий к продолжению фильма «Рэмбо: Первая кровь», который потом был радикально переделан Сильвестром Сталлоне, и тогда же по собственной инициативе создал сценарий «Чужих» – сиквела нашумевшего фильма Ридли Скотта. Общеизвестно и то, что «Правдивая ложь» основана на сюжете комедии француза Клода Зиди «Тотальная слежка».

Тем не менее Кэмерон, начинавший карьеру в эпоху расцвета постмодернизма в массовом кино, – не постмодернист; недаром наибольшие удачи, «Титаник» и «Аватар», пришли

к нему уже на новом культурном витке, когда идеология и эстетика постмодерна подвергались критическому переосмыслению. Бесконечно прибегая к сторонним источникам вдохновения и заимствуя чужое, Кэмерон не уравнивает его с собственным, не присваивает с иронической ухмылкой. Наоборот – объявляет всеобщим достоянием, бездонным public domain, делая своих многочисленных зрителей обладателями нерушимых вечных ценностей.

* * *

Освоение чужого материала для Кэмерона – не только и не столько креативная стратегия, сколько материал для размышлений. Если апокалипсис – любимый сюжет Кэмерона, то взаимоотношения с Чужим как с категорией социальной и философской – неизменный лейтмотив.

Собственно, пробой пера для молодого Кэмерона в 1978-м стал проект с характерным названием «Ксеногенезис» – а именно: «Происхождение чужих». Ассоциация дантистов, вдохновленная немислимым успехом «Звездных войн», выделила на дебют режиссера-непрофессионала аж 20 тыс. долларов, и благодаря этим деньгам он с другом Уильямом Вишером, который получил главную роль, смог снять и смонтировать 12-минутную короткометражку. Она впоследствии стала пропуском на студию Роджера Кормана. В «Ксеногенезисе» впервые появляется управляемый человеком аппарат,

усовершенствованная версия которого представлена в «Аватаре», а сюжет посвящен неожиданной встрече двух людей – мужчины и женщины – с враждебным роботом-уничтожителем. Причем в полном соответствии с принципами сюжетосложения всех последующих фильмов Кэмерона мужчина вскоре капитулирует, а женщина сражается с чудищем до самого конца. Где-то за кадром маячит и апокалипсис, от которого земную расу должны спасти эти двое, новые Адам и Ева.

Так что не стоит удивляться тому, что в полновесном дебюте Кэмерона «Терминатор» тем чужим, который являлся в наш мир, стал именно робот-убийца, который, если верить режиссеру, ему приснился, – а мишенями киборга стали женщина и защищающий ее мужчина, от которых зависит судьба человечества. Киллер и спаситель оказываются на экране практически одновременно: обнаженные чужаки во враждебной вселенной, у каждого своя миссия. И зритель, и героиня тратят немало времени на то, чтобы разобраться, кто есть кто. Чужак одновременно пугает, представляет угрозу для жизни и возбуждает своим всезнанием и мощью: равнодушная к сексу Сара Коннор влюбляется в своего телохранителя, и их союз позволяет произвести на свет будущего мессию. Постепенно учась различать двух Чужих, Сара (и публика вместе с ней) узнает их намерения, параллельно осуществляя телесное, тактильное знакомство: сперва разоблачает раненого Кайла Риза перед актом любви, за-

тем развоплощает Терминатора, превращая его из подобия человека в металлический скелет, а потом и вовсе в грудку металлолома. На двойственности фигуры Чужого построен и зачин «Терминатора 2», в котором цельнометаллический T-800 неожиданно оказывается спасителем Сары и ее сына Джона, а гуманоидный T-1000 – усовершенствованной версией робота-убийцы.

Внешность Чужого обманчива, его цели туманны. При столкновении с ним человек должен задействовать все внутренние ресурсы, чтобы декодировать неизвестный организм и не ошибиться. А ошибка при контакте с чужаком может оказаться фатальной: так гибнет колония поселенцев-землян в начале «Чужих». Самонадеянность губит и элитное подразделение спецназовцев, отправленных на планету LV-426, чтобы справиться с Чужими. Незнание законов, по которым существуют инопланетяне, делает солдат беспомощными, а единственное преимущество Рипли перед ними – в ее предварительном знакомстве с монстрами. Причина гибели Берка – спецпредставителя корпорации «Вейланд-Ютани» – в его комичной уверенности: будто он может подчинить себе Чужого, заставить его служить корыстными целям землян. В «Бездне» представлена противоположная ситуация: ученые пытаются наладить контакт с инородным организмом, обитающим на дне океана, а военный-параноик (Майкл Бин) требует его уничтожить, взорвав ядерную боеголовку. Причем главным его мотивом служит вполне обы-

денная ксенофобия – за попытками Чужих установить контакт с людьми он видит провокацию советских шпионов.

В самом деле, научно-фантастическая основа – отнюдь не обязательное условие для исследования феномена Чужого: социальная ситуация приводит к столь же непредсказуемым контактам и не менее жестоким конфликтам. Об этом говорится и в «Титанике», где роман заблудившейся аристократки Розы и самоуверенного плебея Джека отсылает не столько к «Ромео и Джульетте», сколько к «Леди и бродяге». Крушение корабля приводит не к объединению пассажиров, а к резкому обострению социальных различий: беднякам не находится места на спасательных шлюпках, их не выпускают с нижних палуб, и они гибнут первыми. В этой ситуации для Кэмерона апокалипсис – последнее средство для консолидации людей, для конвертации вражды с Чужим в сотрудничество.

В более легкомысленной «Правдивой лжи» добропорядочная мать семейства Хелен обнаруживает чужака в собственном муже – как выясняется, сотруднике романтического мира спецагентов. Мимикрируя под представительницу той же вселенной, Хелен выпадает из привычной ей реальности буквально в другой жанр. Здесь женщины дьявольски красивы и соблазнительны, мужчины мастерски владеют оружием и стреляют без лишних раздумий, а задача каждого – или уничтожить планету, или ее спасти. И в «Правдивой лжи», и в «Титанике» сближение женщины с Чужим вызывает силь-

ное эротическое притяжение, и в обоих случаях оно червато физическим расставанием с привычным измерением ради знакомства с новым. В «Титанике» мир Чужих – низшие палубы (там Роза впервые испытывает раскрепощение и любовь, там же едва не расстается с жизнью), в «Правдивой лжи» – архипелаг Флорида-Кис, где скрываются террористы.

«Вы больше не в Канзасе, вы на Пандоре!»⁷ – приветствует новобранцев глава пандорского гарнизона полковник Куритч (Стивен Лэнг) измененной цитатой из фильма «Волшебник страны Оз». Чтобы построить собственную страну Оз и наконец провести для многомиллионной аудитории полномасштабную экскурсию по универсуму Чужих, Кэмерон потратил двенадцать лет. До сих пор лишь Чужим в его фильмах доводилось вторгаться в несовершенную вселенную, построенную людьми (даже в «Чужих» противостояние двух сторон происходило в помещениях, выстроенных человеком). Теперь режиссер бросил вызов сам себе, а заодно здравому смыслу как таковому, решившись нарисовать и воссоздать идеальный мир. В ход пошел и опыт, приобретенный за двенадцать лет «простоя», когда Кэмерон снимал документальные 3D-фильмы о глубинах океана: знак равенства между подводными и космическими чудесами режиссер поставил еще в «Бездне», а теперь учился реалистической де-

⁷ Это выражение появилось в 1939 году, после выхода на экраны фильма «Волшебник страны Оз». Главная героиня Дороти, очутившись в стране Оз, произносит: «Toto, I've a feeling we're not in Kansas anymore» («Тотошка, я чувствую, что мы больше не в Канзасе»). – *Прим. ред.*

тализации самых невероятных ландшафтов. Флора и фауна, цветовая гамма и география Пандоры, язык и обычаи На'ви уже удостоились многотомных исследований. Кэмерон осуществил давнюю мечту: зеркально перевернул композицию «Бездны», в которой 2 часа 10 минут экранного времени были посвящены картинам жизни людей, и лишь на пять минут зритель смог оказаться в фантастическом городе подводных Чужих. В «Аватаре» мы мимолетно навещаем безрадостную Землю, а остальное время проводим в волшебных зарослях Пандоры.

Кэмерон, отныне режиссер *par excellence*⁸, сделал кино, в котором все зависело от него и почти ничего – от актера. Не вполне ясно, в чем тут дело – в перфекционизме ли постановщика или в специальных камерах, которые он лично разрабатывал для съемок «Аватара», но тут технология *motion capture* доведена до совершенства: живые артисты и их компьютерные аватары органично сосуществуют в кадре, не создавая визуального или смыслового дисбаланса. Единственный, пожалуй, побочный эффект – нежелание консервативных академий «Оскара» и «Золотого глобуса» номинировать исполнителей за актерские работы, поскольку инопланетные маски исполнены слишком хорошо, и Сэма Уортингтона или Зои Салдана за ними элементарно не видно. Зато идеально манипулируемые персонажи прекрасно вписываются в объемный мир, в котором 3D (именно «трехмер-

⁸ Преимущественно (англ.).

ные» сеансы помогли собрать большую часть кассы, причем в рекордный срок) возведено в ранг художественного приема. Идеологическая задача Кэмерона – заставить зрителя забыть о Земле и бросить родную планету на произвол судьбы, оставшись на Пандоре. Поэтому публика оказывается внутри кадра: над ее головой шумят синие листья, у ног колыхается синяя трава, где-то неподалеку от прохода журчит горный ручей. Чудо рядом, и его, кажется, можно потрогать.

Те, кто не поддался агрессивной магии «Аватара» (или поддался, но был этим возмущен), презрительно называли фильм «компьютерной игрой» или даже «мультиком». Безусловно, Кэмерон учел опыты обеих этих сфер, но динамику навороченной игры для PlayStation 3 обогатил чисто документальной созерцательностью, анимации же добавил реалистичности и объема – не случайно его На'ви настолько похожи на людей, что позволяют добиться полной самоидентификации зрителя с Чужим на экране. Вспоминая об анимации, трудно удержаться от еще одной параллели: «Аватар» – игровое воплощение образной системы классика аниме Хаяо Миядзаки. Мировое Древо, на котором замкнута жизнь племени На'ви, как две капли воды напоминает камфарное дерево из «Моего соседа Тоторо»; парящие в воздухе скалы – прямая цитата из «Небесного замка Лапута», а общая этика единения с природой и извечная человеческая мечта научиться летать сближают идеи «Аватара» с пафосом буквально всех работ японского мэтра. Кэмерона от Миядзаки

в выигрышную сторону отделяет лишь масштаб популяризации тех утопических идей, которые раньше были направлены на сравнительно узкую прослойку зрителей.

Ибо «Аватар» по жанру – чистейшая утопия, вызывающая в памяти Мора, Кампанеллу и Руссо. В наш век, все больше увлеченный антиутопиями (к которым относятся и оба «Терминатора»), это редкая возможность эскейпа⁹ в идеальный мир, которой счастлив воспользоваться практически любой землянин.

* * *

Кэмерон, однако, не этнограф, а изучение мира Чужих для него – нечто большее, чем навязчивая фантазия. В «Аватаре» Джейк Салли не просто попадает в страну Оз. В точности как Дороти, незаслуженно приобретшая славу могущественной колдуньи, он обретает новое тело, а вместе с ним и душу. Внешняя невыразительность Сэма Уоррингтона играет Кэмерону на руку: тем разительнее выглядит его перевоплощение в рослого, умного, харизматичного инопланетянина. Это – еще и призыв к зрителю: режиссер приглашает его почувствовать себя в шкуре Чужого (недаром первые эпизоды после перевоплощения показаны глазами Джейка). Проникновение во вселенную Чужих для Кэмеро-

⁹ Эскейп (от англ. escape) – побег.

на – не что иное, как призыв к мутации, кардинальному изменению несовершенного homo sapiens. В первых его картинах Чужой берет верх над человеком именно за счет своих недюжинных способностей к адаптации («Чужие»), умения физически изменять свой голос («Терминатор») или даже внешность («Терминатор 2»). В частности, поэтому Кэмерон так увлечен стихией изменчивой воды, принимающей любую форму («Бездна»).

Приближаясь к Чужим, обучаясь их невероятным умениям, люди совершенствуются, – и, напротив, деградируют, если настаивают на «гордом звании» человека. Гордыня не спасает от позорной смерти кичливых полицейских в обоих «Терминаторах» и лихих спецназовцев в «Чужих» и «Аватаре». Рипли же удается одержать верх над чудовищной маткой Чужих лишь после того, как она находит путь к ее инопланетной психике – и мстит за гибель собственного ребенка, убивая приплод Королевы; Кэмерон вознаграждает героиню суррогатной дочерью – девочкой-сиротой. Контактируя с Чужими в «Бездне», Линдси Бригман (Мэри Элизабет Мастрантонио) спасается от смерти в морских глубинах и переживает, по сути, второе рождение; то же самое случается с ее бывшим мужем Бадом (Эд Харрис), который учится дышать под водой. Оставляя одно тело и возрождаясь в другом, Джейк Салли в «Аватаре» получает возможность дышать ядовитым для людей воздухом: чтобы мутировать, необходимо пройти через ритуальную смерть. Финал «Аватара» –

не что иное, как Воскрешение: Джейк хоронит свое брненное тело и открывает глаза в новом облиии. Говоря евангельским языком, Кэмерон не только пророчит апокалипсис, но и повторяет формулу апостола Павла: «Не все мы умрем, но все изменимся». С той поправкой, что шанс измениться даeтся по версии Кэмерона далеко не всем.

Хотя этот путь не закрыт даже для робота. Создав убийственный в своей убедительности образ киборга-киллера в «Терминаторе», уже в «Чужих» Кэмерон реабилитирует андроидов: в отличие от бездушного Эша из первого «Чужого», Бишоп из сиквела готов умереть, сражаясь с врагами рода человеческого. Любопытно, что сыгравший эту роль артист Лэнс Хенриксен был фаворитом Кэмерона среди кандидатов на роль T-800, но победил все-таки более известный Шварценеггер. И ему в «Терминаторе 2» дается возможность перековаться, стать человеком под стать Пинокио или Электронику. А эволюция человека идет еще дальше: в «Аватаре» он наконец-то обретает способность летать на радужных птеродактилях – икрахах – и угрожающе-красных драконах – тороках. Вновь вспоминается Дороти, прилетевшая в страну Оз на своем домике. Так и Джейк на космическом корабле: он летал во сне, в анабиозе, а уже на Пандоре преобразился и наяву оторвался от земли.

Из всех особей Чужих самого Кэмерона более всего интересуют женщины. С первого фильма до последнего они – сильнейшие персонажи его картин: Сара Коннор (Линда

Хэмилтон), Рипли (Сигурни Уивер), Линдси (Мэри Элизабет Мастрантио), Хелен Таскер (Джейми Ли Кёртис), Роза Дьюитт (Кейт Уинслет), Нейтири (Зои Салдана). Мужчины слабы, менее приспособлены к жизни, не уверены в себе (Эд Харрис в «Бездне», герои Майкла Бина в «Терминаторе» и «Чужих»), – или жестоки, односторонни, склонны к разрушению (Арнольд Шварценеггер в «Терминаторе», Роберт Патрик в «Терминаторе 2», Майкл Бин в «Бездне», Билли Зейн в «Титанике», Стивен Лэнг в «Аватаре»). Единственные фильмы, в которых разнополюсы протагонисты выступают на равных правах, – «Правдивая ложь» и «Титаник», но в обоих случаях благотворную трансформацию переживает не мужчина, а именно женщина.

Естественно, как контакт, так и конфликт в этом случае выражается в символическом – или физиологическом – любовном акте. Для Кэмерона процесс слияния с Чужим окружен ритуальным ореолом: больше одного, но всегда принципиально важного совокупления ни в одном его фильме нет. В «Терминаторе» соединение Сары и Кайла дает миру будущего спасителя – Джона Коннора. В «Правдивой лжи» суррогатное соблазнение женой неузнанного мужа открывает героине дверь в мир приключенческого кино. В «Титанике» знаменитая сцена любви в экипаже с запотевшими стеклами навсегда определяет выбор Розы – не спастись с будущим мужем, а умереть с любовником. Но наибольшую символическую полноту сексуальное единение обретает в «Аватаре»,

из которого, по иронии судьбы, Кэмерон вырезал самый «откровенный» фрагмент, чтобы не ухудшать прокатный рейтинг картины. Сливаясь с Нейтири, Джейк Салли соединяется с ней чувствительными окончаниями кос-хвостов – теми самыми, которыми На’ви, соединяются с животными и растениями; таким образом, Кэмерон превращает всю планету Пандора в единый женский организм, с которым сливается мужчина-герой. Недаром божество этой планеты, на которой царит матриархат, зовут Эйва. Другими словами, она тоже женщина.

Очевидно, и кинематограф для влюбленного в него Кэмерона – существо женского пола, которое платит самому удачливому режиссеру Голливуда взаимностью. А он не играет в ревнивца, делясь возлюбленной со всем миром и позволяя любому зрителю подключить к безразмерному вселенскому USB-порту свою личную флешку. Достаточно купить билет в кинотеатр.

Разговор с Джеймсом Кэмероном

Апокалиптический ли я человек? О да...

Джеймс Кэмерон

Интервью записано накануне выхода фильма «Аватар» в прокат. 2009 год.

– Между «Титаником» и «Аватаром» прошло двенадцать лет. Вы так были преданы замыслу «Аватара», что не хотели браться ни за что другое, или переживали психологический шок от немыслимого успеха «Титаника»?

Джеймс Кэмерон (*смеется*): Разумеется, вынырнув на поверхность после «Титаника», я нуждался в очень глубоком вздохе. Однако я все-таки снял несколько документальных картин, для которых вновь понадобилось погружение на дно океана, а заодно испытывал технологию 3D. На «Аватар» я убил всего-то четыре с половиной года. Вы клоните к тому, что после «Титаника» мне было страшно браться за новый фильм? Но ведь тогда я бы не взялся за «Аватар»! Это же невероятно рискованный проект. Зрители должны научиться переживать за синих инопланетян – вы такое где-нибудь видели? Да и технически... Ведь камеры, на которые мы снимали «Аватара», разрабатывались специально для этого фильма. Страх – не мой путь.

– Для вас, человека, снявшего самый коммерчески успешный фильм в истории кино, слово «успех» еще не потеряло свой смысл?

Джеймс Кэмерон: Хороший вопрос. В чем я измеряю успех? Точно не в рецензиях критиков. Многим из них понравился «Титаник», но другие мои картины они разносили в пух и прах. Но мне это не важно. Кассовые сборы важны

исключительно потому, что 20 Century Fox должны получить обратно свои деньги. Думаю, единственный критерий успеха – моя собственная удовлетворенность результатом. То, чего удалось достигнуть в «Аватаре» моим актерам, спецам по визуальным эффектам и художникам, поражает меня самого. Я прожил с этой картиной несколько лет и видел каждый кадр сотни раз, но всегда удивлялся ему заново. Я как дирижер огромного оркестра: хоть и не способен играть на каждом инструменте, но доволен общим звучанием. Это и есть успех.

– Вы довольны каждым из своих фильмов? Или хотели бы переделать какие-то из них?

Джеймс Кэмерон: Первые два моих фильма, «Терминатор» и «Чужие», сегодня смотрятся как продукты своего времени. Моя ограниченность в средствах очевидна, и если бы я снимал их сегодня – многое бы сделал иначе. Однако не вижу никакого смысла в том, чтобы менять прошлое.

– Сюжет «Аватара» противоположен «Чужим»: в новой войне инопланетян с людьми вы заняли другую сторону. Значит ли это, что ваши взгляды на человечество стали более пессимистичными?

Джеймс Кэмерон: Нет, пессимистом в отношении человечества я был всегда. Зато как бы упрощенно это ни звучало, я полон оптимизма в отношении отдельных индивиду-

умов, способных изменить мир. А глобальные системы, особенно правительственные, у меня не вызывают доверия. Наше общество нуждается в серьезных изменениях: особенно в том, что касается потребления энергии и природных ресурсов. И я не верю в способность тех, кто сегодня правит миром, решить эти проблемы. Тем не менее, будучи отцом пятерых детей, я хочу верить, что они будут жить в менее катастрофичном мире, чем мы живем сейчас.

– Считаете ли вы себя одним из тех индивидуумов, которые изменяют мир?

Джеймс Кэмерон: Тут скрыт каверзный парадокс. Чтобы иметь успех, необходимо развлекать людей, предлагать им наилучший способ сбежать из повседневной реальности. За этим зрители и ходят в кино. Так что есть немало ограничений в возможном влиянии кинематографа на взгляды населения. В «Аватаре» я стремился создать баланс между чистым развлечением и материалом для размышлений. Надеюсь, всем зрителям в зале будет не по себе, когда рухнет гигантское дерево: потому что это не просто дерево, а символ наших взаимоотношений с природой. Один фильм или один режиссер не могут ничего изменить. Но я предпочитаю помнить о чувстве колоссальной ответственности за то, что делаю.

– Ваша одержимость апокалиптическими темами

как-то связана с личными фрустрациями или это просто самая актуальная тема и выигрышный материал для кино?

Джеймс Кэмерон: Я рассказываю те истории, которые мне близки: это не одержимость, а стиль. Апокалиптический ли я человек? О да. Я вечно жду глобальной катастрофы, меня беспокоят изменения климата, а когда мне было восемь лет – я страшно боялся ядерной войны. Карибский кризис был жутким испытанием... но мы его пережили. Так что надежда остается. Знаете, я не случайно назвал планету в «Аватаре» Пандорой. Когда из ларца Пандоры вылезают все ужасы и опасности, нам остается лишь надежда на лучшее.

– Подлинная Пандора в «Аватаре», скорее, Земля, чем эта далекая планета.

Джеймс Кэмерон: Безусловно, так и есть. Я намеренно не показал картины разрушенной Земли. Вы не видите ее и вынуждены отдаться воображению. Мы знаем, что на Земле не осталось зелени и наступил энергетический кризис. Впрочем, если мы способны представить себе конец Земли, то можно предположить и то, как люди, самые умные создания на нашей планете, соберутся с силами и в критический момент найдут выход из тупика.

– Вы сами создавали мир Пандоры или вам помогали художники?

Джеймс Кэмерон: Я представлял себе этот мир, но создавали его люди из моей команды – невероятно талантливые художники. Два года они рисовали все под моим руководством. Сам, без посторонней помощи, я нарисовал только одно животное – зубастого хищника, который чуть не съедает Джека в начале фильма. Его мне хотелось создать самостоятельно.

– Кстати, правда ли, что рисунок с обнаженной Кейт Уинслет в «Титанике» тоже нарисовали вы?

Джеймс Кэмерон: Правда. Рисовал я, кстати, не с натуры, а по фотографиям Кейт, – они тоже были сделаны мной. Проблема только в том, что я левша, а Леонардо ди Каприо – нет. Я пытался научить его рисовать, но все было безуспешно. Тогда я снял в фильме собственную руку с карандашом, но перевернул кадр, чтобы казалось, будто это правая рука.

– Как сегодня меняется функция научной фантастики?

Джеймс Кэмерон: Мы живем в фантастическом мире будущего. Глобальные сети компьютеров, способность послать видео за считанные секунды на другой конец света... Двадцать лет назад это казалось чистой фантастикой. Так что сегодня этот жанр переживает серьезные проблемы. Но фантасты никогда не умели предсказывать будущее. Они умели отражать настоящее. Этим стараюсь заниматься и я.

– Вы ждали несколько лет, пока не были разработаны технологии, позволяющие осуществить съемку «Аватара». Не осталось идей, которые пока еще невозможно воплотить в жизнь?

Джеймс Кэмерон: Сегодня осуществимо все, что угодно. Мы научились даже создавать реалистическое человеческое лицо – или лицо пришельца, что еще сложнее! Главное теперь – иметь хорошую историю, которая позволит получить крупный бюджет.

– Вы одержимы прогрессом, и вместе с тем предостерегаете в каждом фильме об опасности чрезмерной веры в технологии. Нет ли тут противоречия?

Джеймс Кэмерон: Я вообще-то верю, что когда-нибудь технологии помогут спасти мир. Обратного пути в Эдемский сад у нас нет, мы не можем раздеться и бегать по лесу, слившись с природой. Нам просто надо быть осторожными. Необходимо подумать о двух вещах – как накормить голодных и где найти альтернативные источники энергии. Мои фильмы – об опасности технологий, которые использованы неправильно. Я не утверждаю, что прогресс плох, а природа прекрасна; всего лишь хочу сказать, что нужно научиться использовать технологии во благо и жить в гармонии с окружающим миром.

«Аватар: Путь воды» Джеймса Кэмерона. Спасти кита

Джеймс Кэмерон – не только прокатный чемпион, в чьей карьере практически не было промахов. Он еще и редкий режиссер, способный снять продолжение, которое не уступит первоисточнику, а то и превзойдет его.

Кэмерону это удалось на заре карьеры с «Чужими», потом с триумфальным «Терминатором 2». Однако второй «Аватар», получивший подзаголовок «Путь воды», – исключение из правила.

Не поймите превратно. Кэмерон – по-прежнему виртуоз, уникум коммерческого кино, снимающий по собственным сценариям концептуальное авторское кино с рекордными бюджетами (говорят, в случае «Аватара 2» это 350–400 млн долларов) и после этого выходящий в плюс. Новая картина Кэмерона – ошеломляющий спектакль, заставляющий вспомнить психологический эффект «Аватара», возникший больше десяти лет назад после выхода первой части. В тот момент людей буквально травмировало возвращение из красочного и волшебного 3D-мира планеты Пандора в реальность. Но тот «Аватар» был не только сенсацией, а и своего рода революцией, нормализовавшей трехмерные блокбастеры, двухсотмиллионные бюджеты и экологическую

повестку. Этот же – всего лишь превосходная научная фантастика, которую стоит посмотреть под Рождество или Новый год, чтобы пополнить истощившиеся запасы веры в чудо. Впрочем, это очень немало.

Спустя несколько лет после событий первого «Аватара» мы застаем семью бывшего морпеха Джека Салли – ныне На'ви-пандорианца, чей дух и личность окончательно переселились в синее хвостатое тело. Он счастливо живет со своей возлюбленной Нейтири (в ролях по-прежнему Сэм Уортингтон и Зои Салдана, но с усовершенствованной за эти годы технологией *performance capture* их персонажи окончательно перестали напоминать людей). У героев четверо детей: двое старших сыновей – в ветхозаветных традициях один из них, Нетейам, во всем послушен родителям – а второй, Ло'ак, вечно бунтует и хулиганит, – и две дочери – приемная Кири, которую родила аватар умершей Грейс (кажется, Кэмерон просто не придумал лучшего способа вернуть в состав актеров Сигурни Уивер), и младшая Тук.

Однажды, когда семейство испытывает особенно острое счастье единения и гармонии с природой, в небе зажигается новая зловещая звезда. «Небесные люди» – то есть земляне – возвращаются. В том числе убитый в предыдущей серии полковник Майлз Куоритч (Стивен Лэнг), садист и расист, чью личность специалисты пересадили в подтянутого мускулистого аватара На'ви: это называется «рекомбинант». Так ему будет гораздо проще дышать отравленным для человека

воздухом Пандоры и охотиться на Джейка, чьи мессианские амбиции и не вовремя проснувшаяся совесть сорвали планы по колонизации планеты.

Будем откровенны. У нового фильма – ленивый сюжет, еще и неоправданно растянутый на три с лишним часа. Проще было вернуть покойного злодея, добавив к его старой мотивации жажду мести, чем изобретать кого-то нового. При этом о добыче драгоценного вещества, ради которого когда-то городили весь сыр-бор, в новом «Аватаре» говорится лишь вскользь. Теперь люди открыли охоту на морских животных тулкунов – пандорианская версия наших китов или кашалотов, разумных и способных не только разговаривать, но и писать музыку, поэзию, предаваться религиозным и философским практикам. Разумеется, землянам они интересны лишь потому, что в каждом гигантском теле содержится малая толика эликсира бессмертия.

Все это и звучит, и смотрится довольно надуманно. О чем, впрочем, забываешь, настолько гипнотизирует в буквальном смысле неземная красота фильма. Выделка каждого кадра, проработанность флоры и фауны, невероятная органичность вездесущей камеры (оператор Расселл Карпентер), цветовая палитра поражают. Такое впечатление, что и сценарий писался с единственной целью: позволить создателям фильма и его авторам легально провести в этой вселенной лишние три часа.

Цикл «Аватар» – а как минимум третья часть выйдет уже

гарантированно, — превращает Кэмерона из вдохновенного научного фантаста и успешного блокбастериста в подлинного утописта, чье визионерство служит для зрителя порталом не столько в вымышленный мир, сколько в абсолютно иную, чем привычную нам, концепцию бытия. И она теперь связана не столько с травмами прошлого (первый «Аватар» был рефлексией на тему колонизации Америки европейцами, во втором фильме этот сюжет никуда не делся, но ушел с первого плана), сколько с планами на будущее, в котором ни у кого из нас, согласно Кэмерону, нет ни одного шанса, если мы не научимся прислушиваться к окружающему миру, уважать его и быть его частью, отказавшись от безумной идеи доминирования.

Конечно же, Кэмерон возвращается к лейтмотивам, которые пронизывают все его фильмы, начиная с самых ранних. Это губительность высоких технологий, алчность корпораций, этический кодекс искусственного человека — гибрида робота и полноценной личности. Также это идея «чужого», инопланетянина или отверженного, к которому режиссер всегда находит возможность отнестись с пониманием или даже теплом. Травмированные дети и родители, сложные отношения между ними. Нераздельность мистического опыта и научного открытия. Экологическая осознанность как философия жизни. Гендерное равноправие, уважение к женщине и ее естественной способности, а значит, и праву управлять миром, не прибегая к насилию (недаром верхов-

ное божество Пандоры, Эйва, – женского пола), что позволяет наконец объединить в одной картине двух муз и любимых актрис Кэмерона – Сигурни Уивер и Кейт Уинслет. Многочисленные элементы авторской вселенной режиссера гармонично подогнаны друг к другу и уютно упакованы в форму вполне традиционного голливудского аттракциона.

Важнее же всего прочего оказывается давняя одержимость Кэмерона стихией воды. В основе многих его картин – попытка технического осуществления чего-то небывалого, и «Аватар 2» не исключение: режиссер впервые провел сложные съемки по технологии *performance capture* под водой. Кажется, это было и отправной точкой для интриги – когда Джек Салли и его семья бегут от землян из родного леса, чтобы обезопасить его жителей, они находят пристанище у водного клана Меткайина. Их кожа – не синяя, а зеленая, они напоминают одновременно русалок и атлантов. Здесь фокус повествования переключается с родителей на детей, и неудивительно. Кэмерону важно не столько сформировать подходящую для семейного фильма рамку, сколько показать чудеса подводной вселенной глазами восхищенного, но ничего не понимающего ребенка – ведь в таком положении оказывается и зритель.

В этот момент создатели второй части «Аватара» фактически теряют интерес к развитию интриги и превращают фильм в высокобюджетный репортаж *National Geographic* из места, которого не существует в природе. Можно сказать,

что «Аватар 2» – своеобразное завершение «водной» трилогии Кэмерона, начатой «Бездной» и продолженной «Титаником». Оба своих старых фильма режиссер обильно и с удовольствием, с нежностью и не без иронии, цитирует.

Однако даже здесь впечатляющая форма не заслоняет содержания. В «Аватаре» Кэмерон воспел предателя своего рода, можно сказать, «власовца»¹⁰ – американского морпеха, отказавшегося от алчной и жестокой родины, от пресловутых «наших» ради справедливости и любви. Такой же подрывной перевертыш есть и в «Аватаре 2». Тинейджер Ло'ак, оказавшись в море один, едва не гибнет, но его жизнь спасает гигантский тулкун-одиночка по имени Паякан – отвергнутый своим племенем изгой с раненым плавником. Между ними завязывается дружба, которая приводит к интересной смысловой инверсии.

«Аватар: Путь воды» противоречит и возражает основополагающему мифу американской культуры: это анти-«Моби Дик». Автор защищает интересы кита, нападающего на охотников, полностью оправдывая животное и в моральном смысле ставя его выше человека. От романа Германа Мелвилла к «Старику и морю» Эрнеста Хэмингуэя и «Челюстям» Стивена Спилберга архетип сражения одинокого героя с морским чудовищем оставался незыблемым стержнем

¹⁰ Власовцы – военнослужащие Русской освободительной армии из числа изменивших присяге советских военнопленных, которые во время Второй мировой войны воевали в составе армии нацистской Германии против СССР. – *Прим. ред.*

национальной мифологии. Кэмерон ломает его об колено, заставляя зрителя сопереживать киту-убийце. И тем самым ставит под вопрос этические основы мира, в котором мы живем, используя для этого весь свой талант и недюжинные ресурсы. В этом и его принципиальное отличие от десятков других одаренных режиссеров, снимающих кассовое кино в Голливуде.

Стивен Спилберг. Бегущий

Каждый режиссер, заслуживающий звания автора, всю жизнь снимает фильмы о себе. Это сверхбанальное, и от этого не менее справедливое суждение можно отнести к «Приключениям Тинтина»¹¹: Стивен Спилберг, бесспорно, автор. И можно закончить на этом разговор о фильме, ответив на главный вопрос: «О чем кино?»

Но останутся и другие вопросы. Например, «зачем?». Первый приходящий в голову ответ – ради барышей – неочевиден. Спилберг уже не юн, по общему мнению, он давно не в лучшей форме. А «Приключения Тинтина» – еще и эксперимент. Первый кинокомикс в карьере режиссера. Первая его анимация. Первый motion capture. Первый 3D. К тому же в США и России (нередко приносящей голливудским студиям вторые по объему сборы) о Тинтине ничего не знают, а в Европе за этого культового комикс-героя готовы убить: он им дороже, чем нам Чебурашка, японцам Тоторо, а американцам Микки-Маус. Значит, надо проводить ликбез, не отступая при этом от духа и буквы первоисточника, а это две противоречащие друг другу задачи. Успех, мягко говоря, не гарантирован.

Вторая версия: Спилбергом двигали сентиментальные со-

¹¹ Выход статьи совпал с премьерными показами этой картины Спилберга.

ображения. Он, американец до мозга костей, тоже ничего не знал о Тинтине, пока не получил после всемирного успеха первой картины об Индиане Джонсе несколько писем из Старого Света: доброжелатели нашли в фильме ряд цитат из комиксов Эрже, критики попросту обвинили Спилберга в плагиате. Режиссер добыл альбомы о Тинтине на французском языке, с грехом пополам разобрался, в чем дело, и добрался до самого Жерара Реми – престарелого классика бельгийских *bande dessinée*. Состоялся телефонный разговор. Выяснилось, что Эрже не только не гневается на Спилберга, но хотел бы продать права на экранизацию именно ему. Ведь попытки уже предпринимались, даже неоднократно, но ни игровые фильмы, которые были испорчены чудовищным гримом и топорными спецэффектами, ни чересчур примитивные мультфильмы не удовлетворили автора и его фанатов.

Эрже и Спилберг так и не встретились: автор комиксов о Тинтине умер в 1983-м. Наследники Эрже по-прежнему были готовы ассистировать знаменитому американцу в его кинопроекте, но тот и сам не знал, как сохранить гротескную образность оригинала, не превратив его в наивную детскую сказку. Решение пришло лишь в XXI веке. Спилберга, как и создателя «Аватара» Джеймса Кэмерона, убедили творения *motion capture* из фильмов Питера Джексона – Голлум и Кинг-Конг. Итак, Тинтина и других персонажей Эрже сыграют живые актеры, а потом усовершенствуют аниматоры. Неудивительно, что партнером Спилберга в этом проек-

те оказался именно Джексон – продюсер фильма и предполагаемый режиссер сиквела, который впоследствии привел в картину нескольких своих актеров. В частности, двух главных исполнителей – Джейми Белла (юнга из «Кинг Конга») на роль Тинтина и Энди Серкиса (собственно Кинг Конга и Голлума) на роль капитана Хэддока.

Впрочем, неясно, почему нельзя было поручить осуществление столь сложного предприятия кому-то другому, тому же Джексону? Зачем Спилберг взялся за дело сам, рискуя не только деньгами, но и репутацией? Приходится допустить третий вариант ответа. Возможно, Спилберг взялся за «Тинтина», потому что ему было что сказать.

Этот ответ рождает новые вопросы. Как сказать что-то свое в экранизации иллюстрированного текста, где нельзя отступать ни от интриги, ни от картинок? Самое время вспомнить о том, что, по словам самого режиссера, его главная задача в кино – рассказывать истории, а стиль, метод или жанр вторичны. Отдельная увлекательная история рассказана в каждом из 24 альбомов Эрже о Тинтине, но в фильме Спилберга, получившем подзаголовок «Тайна Единорога», объединены сразу три: «Краб с золотыми клешнями», собственно «Тайна “Единорога”» и ее продолжение – «Сокровища Кровавого Рэхема». Решение начать с компиляции режиссер объяснял тем, что один альбом может потянуть на получасовой мультфильм, но никак не на полный метр. Спилберг лукавит: к примеру, от насыщенных событи-

ями «Сокровищ...» он позаимствовал только финал, купировав все самое интересное. Нет, именно такая компоновка альбомов и сам их выбор, безусловно, осмыслены и концептуальны.

«Краб с золотыми клешнями» (альбом № 9) – довольно стандартный рассказ о противостоянии отважного брюссельского репортера банде наркоторговцев. Этот конфликт из сценария ушел, в сердцевине интриги осталось лишь знакомство Тинтина с капитаном Хэддоком, запойным алкоголиком и неудачником, который под благотворным влиянием героя воспрянет к новой жизни. Таких «друзей на один раз» в комиксах Эрже полным-полно – регулярно возвращаться они начали лишь с «Тайны “Единорога”», после которой Хэддок стал вторым (а для многих и первым) важнейшим героем цикла. Но для Спилберга был принципиален момент знакомства – «начало прекрасной дружбы». Это первый лейтмотив фильма. Второй – тема наследства и наследия, корней и предков Хэддока, которых он обретает в альбомах № 11 и № 12¹². Причем за основу взята первая часть дилогии, где речь идет о тайне прошлого, но еще не о самом кладе: сократив до минимума «Сокровища Кровавого Рэкхема», Спилберг свел меркантильную сюжетную составляющую практически к нулю. И уж точно не жажда обогащения,

¹² По мнению британского «тинтинолога» Тома Маккарти, мотив наследства, которого был незаконно лишен не только Хэддок, но и его предок, шевалье де Аддок, а возможно, и сам Эрже, является центральным во всей серии альбомов о Тинтине.

а элементарный инстинкт выживания вкупе с иррациональной тягой к приключениям становятся здесь «вечным двигателем» для Тинтина, его верного пса Снежка и нового компаньона – Хэддока.

Главное сюжетное нововведение фильма по сравнению с альбомами – злодей, коллекционер Иван Иванович Сахарин – потомок и преемник пирата Кровавого Рэкхема. Он есть и у Эрже, но там является второстепенным персонажем, чудак-ком-собирателем; настоящими антагонистами являются типовые для серии братья Бёрд, алчные и беспринципные преступники. Сахарин же – персонаж, бесспорно, романтический и колоритный, он отчаян и изобретателен, смел и умен: достойный противник, классический спилберговский негодяй. Не только потому, что наследует столь же блистательной Ирине Шпалко из «Индианы Джонса и Королевства Хрустального черепа» (она все-таки советский агент, а Сахарин явно из белоэмигрантов). Его прототип – не менее циничный и хваткий пират из полузабытой ныне картины Спилберга «Крюк».

Этот фильм считается главным провалом общепризнанного гения коммерческого кино: сборы были отнюдь не сенсационными, а критика уничтожающей. Сегодня в нем чудится одно из самых откровенных и личных высказываний Спилберга. «Крюк» – фильм о травме взросления и ее преодолении. Главный герой, повзрослевший Питер Пэн, страдает от обширной амнезии: он забыл о детстве и разучился

летать. Его обратное перевоплощение в ребенка, одаренного магическими возможностями, – внешняя интрига фильма. Заново нарядившись в обноски, взяв в руку шашку, закричав по-петушиному и взмыв в небеса, лысеющий Питер спасает своих детей от коварных пиратов, и картина завершается хеппи-эндом.

Фальшивым это счастливое разрешение делал лишь пафос отцовства: ведь на деле спилберговский Питер, как и герой пьесы Джеймса Барри, мечтал о безответственном веселье на острове Гдетотам, и совмещение бесшабашного авантюризма с имиджем идеального папаши было явно искусственным. Настоящий отец, подлинный взрослый в фильме Спилберга – рассудительный и расчетливый Крюк, который сражается с Питером уже не за сокровища или власть над островом, а за душу ребенка (недаром его персонажа поручили сыграть оscarоносному лауреату Дастину Хоффману, а роль Питера отдали звезде семейного кино – комику Робину Уильямсу). Все попытки Спилберга расстаться со славой развлекательного режиссера, стать серьезным автором «для взрослых» выражены в этой картине, парадоксальным образом, предназначенной для просмотра с детьми – в отличие от многих предшествовавших ей лент. Однако именно после «Крюка» впервые прозвучало обвинение, не замолкавшее с тех пор: «Спилберг уже не тот, что прежде».

А каким он, собственно, был прежде? Для того чтобы ответить на этот вопрос, потребуется флешбек, который поз-

волит понять, что сделало Спилберга Спилбергом.

Он начинал как обычный молодой режиссер Нового Голливуда, равный среди равных. Дебютная «Дуэль» была блистательной демонстрацией возможностей, оммажем великим, синефильской виньеткой; «Шугарлендский экспресс» – типовым фильмом начала 1970-х в колее «Бонни и Клайда» Артура Пенна и «Пустошей» Терренса Малика. Правда, была в картине Спилберга одна необычная сцена. Преступная пара, бегущая от законников в поисках собственного ребенка, смотрит в кинотеатре под открытым небом фрагмент из детского мультика, провидя в нем собственную незавидную судьбу. Пройдет почти 40 лет, и новая картина Спилберга получит «Золотой глобус» и «оскаровскую» номинацию уже как мультфильм... Не в этом, разумеется, пророческий смысл вышеописанного эпизода, а в самой погоне за детством, в ностальгии по нему. В рамках «взрослого кино», на которое ориентировался Новый Голливуд, Спилбергу было и тесно, и неинтересно. Поэтому своей следующей лентой он подписал приговор независимому кинематографу 1960–1970-х, предложив публике первый блокбастер – «Челюсти». И навсегда сделал главной аудиторией кинотеатров не только в Штатах, но и по всему миру – подростков и детей.

Нет, Спилберг не снимал нравоучительное и сладкое «семейное кино» – напротив, его картины часто были пугающими и неуютными. Он обращался не к детям, а к ребенку в каждом из нас. Будил знакомые с детства чувства: ожидание

монстра, поджидающего в теплом море у комфортабельного пляжа («Челюсти»), предвкушение переливающегося огнями корабля, спускающегося с небес («Близкие контакты третьей степени»). То есть веру в невозможное... И призывал к дружбе с ним, воспетой в «Инопланетянине». Недаром именно ребенок удостаивался привилегии попасть на летающую тарелку в «Ближних контактах», не случайно дети первыми устанавливали этот контакт в «Инопланетянине». Дети, по Спилбергу, и сами – пришельцы, знакомство с которыми вернет кинематографу ощущение беспримесного счастья¹³.

Спилберг когда-то сказал в интервью, что каждый его фильм без единого исключения берет начало в детских впечатлениях и воспоминаниях. Режиссер, которого на студии Universal поначалу звали попросту «Малыш» (The Kid), торопился снимать, пока не повзрослеет: свою идею-фикс сделать первый фильм, пока ему не исполнилось 23 года, он осуществил на телевидении. Вероятно, навязчивый мотив чего-то огромного, угрожающего и незнакомого, надвигающегося на тебя неуклонно и неумолимо, на котором построены и «Дуэль», и «Челюсти», и «Близкие контакты», есть не что иное, как ожидание взросления. Из режиссера-ребенка в режиссера-подростка Спилберг превратился уже в неудач-

¹³ Знаменательно, что таким ребенком, потерявшим дар речи, в «Ближних контактах» стал изощренный интеллектуал-ученый, сыгранный Франсуа Трюффо – главным идеологом «авторской» теории, пропагандировавшим совсем иной кинематограф, но обезоруженным спилберговской магией.

ной комедии «1941», где он как типичный тинейджер шутил на неуместные темы, наслаждался абсурдной неразберихой и смаковал зрелище голой задницы в пародийной сцене из собственных, уже не страшных «Челюстей». Тогда и возникла идея законсервировать вечного ребенка в Индиане Джонсе, с его неумемной жаждой приключений, беззаветной и антинаучной верой в чудеса и абсурдным бесстрашием. Правда, для рождения такого героя на свет Спилберг пригласил еще одного суррогатного отца, эксперта в области рукотворной мифологии Джорджа Лукаса.

Пока неутомимый Инди, отказывавшийся подчиняться законам времени, нырял из одной авантюры в другую, лишь молодея из фильма в фильм¹⁴, Спилберг переживал постепенное взросление – и отражал его в каждой следующей картине. В «Цветах пурпура»¹⁵ расставание с детством было максимально травматичным, прямо зарифмованным с изнасилованием (несовершеннолетнюю девочку лишал невинности отчим). В «Империи солнца» шок от преждевременного перехода во взрослое состояние превращал идиллический мир детства в ад, охваченный глобальной войной; моментом истины, после которого ребенок переставал быть ребенком, становился ядерный взрыв Хиросимы, невыносимый свет от

¹⁴ В «Храме Судьбы» 1984 года герой младше, чем в «Потерянном ковчеге» 1981-го, а после «Крестового похода» начинаются съемки телевизионной серии «Хроник молодого Индианы Джонса».

¹⁵ Более распространено другое название этого фильма 1985 года «Цветы лиловые полей».

которого поневоле напоминал слепящие огни летающих тарелок из «Ближних контактов».

В ранних фильмах режиссера подлинным чудом был полет: пришельцы в «Ближних контактах» являлись с неба, Е. Т.¹⁶ возносил к Луне велосипед вместе с седоком (этот образ остался символом собственной кинокомпании Спилберга), и лишь в воздухе мог соблазнить неприступную красавицу герой «1941». Но в «Империи солнца» самолеты, окрещенные «небесными кадиллаками», чаще стоят на взлетной полосе, чем летают, а с неба нисходит лишь сброшенная американцами ядерная бомба. Главный герой мелодрамы «Всегда» – летчик, вернувшийся с небес после фатальной катастрофы; играет его Ричард Дрейфус, альтер эго Спилберга в «Челюстях» и «Ближних контактах». Это прощание, их последняя совместная работа. «Крюк» – точка невозврата, где сильнейшим переживанием стареющего Питера Пэна становится его неспособность взлететь в воздух. Герой больше не верит в то, что законы физики можно опрокинуть и преодолеть.

Потеряв веру в чудеса, Спилберг открыл для себя удивительный мир, полный кошмаров, а не чудес. Беззаботный коммерсант и денди Оскар Шиндлер, наблюдающий за бойней в краковском гетто на безопасном расстоянии, с коня, – явный автопортрет, в котором хватает неподдельной горечи. Слезы Шиндлера, который отказывается принять поче-

¹⁶ Авторская отсылка к фильму «Е.Т., Инопланетянин» (1982). – *Прим. ред.*

сти от спасенных евреев, вдруг осознает, сколь многих он мог бы еще спасти, — не поза, а позиция, выраженная в отказе от гонорара за «оскароносный» фильм и формирование информационного Фонда Шоа на заработанные в прокате деньги. Но это еще и частная археология, признание своих корней, которые Спилберг до того усиленно старался не замечать: признание своих предков дало режиссеру смирение с мыслью, что ему уже давно не двадцать лет. Копая глубоко, он добрался до динозавров. Показавшийся многим кощунственным факт одновременной работы Спилберга над «Списком Шиндлера» и «Парком юрского периода» знаменателен. В обоих случаях он отрекался, хоть и на разных языках, от жизнерадостного гуманизма, свойственного еще «Челюстям», но характерного даже для грозной «Империи солнца»: главным носителем зла впервые стал человек, а вовсе не раскопанное в земных недрах допотопное чудовище.

В чем-то Спилберг был верен себе: в сердце исторической тьмы он отыскивал почти сказочных персонажей, совершавших немыслимое, — они спасали невинных жертв из чистого сострадания, как Шиндлер, или погибали ради единственного солдата, как герои «Спаси рядового Райана». В этих сказках для взрослых все больше места занимала правозащитная риторика, которая в итоге окончательно перевесила кинематографическую магию в картине «Амистад». От превращения в типовой гуманитарный манифест их спасала лишь детская непосредственность режиссера, взиравшего с ужасом и

восторгом на кровавую высадку союзников в Нормандии и не перестающего задавать себе и нам, зрителям, наивный вопрос: «Неужели люди способны делать друг с другом такое?»

Тот же вопрос – в центре более зрелого и провокативного, а потому рьяно отвергнутого и либералами, и консерваторами – «Мюнхена». Эта картина ознаменовала окончательное вступление в зрелость (не творческую, которая ощущалась уже в дебюте Спилберга, а возрастную). Еще до картин об Индиане Джонсе режиссер мечтал снять хотя бы один фильм о Джеймсе Бонде. Здесь же Спилберг рассказал историю анти-Бонда и анти-Индианы: поначалу упиваясь праведной и увлекательной миссией возмездия, со временем агент МОС-САДа Авнер переживает личный кризис и задумывается о цене человеческой жизни. Цене, которую Спилберг так мучительно пытался определить в фильмах «Список Шиндлера» и «Спасти рядового Райана».

Разобравшись с днем вчерашним в 1990-х, в 2000-х Спилберг шагнул в завтрашний. Но и в футурологических далях его герой – вечный мальчик, трагический робот с плюшевым медведем, – никак не мог повзрослеть. Даже инопланетяне, вернувшиеся впервые после визита в «Ближних контактах», были нужны ему лишь для того, чтобы вновь встретиться с мамой («Искусственный разум»). Пиноккио мечтал стать настоящим мальчиком и когда-нибудь вырасти – у кибернетического Пиноккио Спилберга такого шанса нет.

Полицейские в «Особом мнении» провидят будущее, но

героям это нужно лишь для нереализуемого возврата в неисправимое прошлое, напрямую связанное с детством: для сыщика Джона Андертона – в момент исчезновения его похищенного сына, для пророчицы Агаты – в момент смерти матери. Прошлое настигало человечество в «Войне миров», где корабли воинственных пришельцев были скрыты глубоко под землей: палеонтологические раскопки вновь довели людей до армагеддона. А безответственный герой никак не мог научиться быть отцом: взросление оказывалось непосильной задачей даже на краю братской могилы. Но и убивала инопланетную угрозу именно детская болезнь. Маленькая девочка оказалась мудрее взрослых дядь и теть, предсказав, что заноза сама выйдет из руки, а инородный организм не сможет выжить в чужой среде.

Взрослый мир был чуждой средой для Спилберга. Все чаще он придумывал суррогатные пространства, подобные детской комнате для ребенка-робота в «Искусственном разуме»: аэропорт, заменявший целый мир для неприлично инфантильного Виктора Наворски в «Терминале», или целую череду псевдожизней в невероятной судьбе Фрэнка Абигнейла из картины «Поймай меня, если сможешь». Все чаще это было похоже на психическое заболевание, как в случае того же Фрэнка, не сумевшего пережить развод неудачника-отца с красавицей-мамой; самое время вспомнить, что развод родителей стал для Спилберга, как он утверждал, самым драматичным событием в жизни. В 2008-м режиссер не

выдержал и все-таки оживил Индиану Джонса, что привело к сокрушительному художественному провалу. Публика осознала с праведным гневом, а сам Спилберг – с неподдельным ужасом, что герой Харрисона Форда – вроде бы законсервированный на исходе 1980-х, испивший из чаши Грааля и обеспечивший себе вечную юность, – все-таки постарел! Кому передать эстафету, кому ссудить шляпу и хлыст? Неужто хлипкому пострелу Шайе ЛаБафу, который еще худо-бедно годится на роль сына-помощника, однако главную потянет только в каких-нибудь «Трансформерах», где основное действие отдано не людям, но роботам?

Вопрос существенный. Харрисон Форд и Ричард Дрейфус состарились, Хэйли Джоэл Осмент так и не вырос во взрослого актера, а низведенность суперзвезд Тома Хэнкса и Тома Круза до статуса *everyman*’ов могла сработать только на правах художественной условности. Пожалуй, идеальным спилберговским героем мог бы стать вечный юноша Леонардо ди Каприо, но и он в свои 28 лет играл несовершеннолетне-го, что пахло патологией: недаром в его последних ролях такой процент психически невменяемых персонажей. А Спилберг всегда воспевал нормальность.

Чистый, простой, совершенный герой: где взять такого? Тут Спилберга и осенило: нарисовать! Самое время вспомнить о Тинтине. Для того чтобы спасти ситуацию, был необходим не простой актер, а супергерой из комикса.

Педант возразит: дескать, суперспособности – это что-

то из американской традиции, а персонаж франкоязычной *bande dessinée*, как правило, обычный смертный (силач Обеликс, в детстве рухнувший в котел с волшебным зельем, не в счет). Но так ли это на самом деле? Что позволяло Тинтину выживать, не теряя энергии и не меняясь в лице, на протяжении полувека? От остальных героев альбомов Эрже его отличает неизменная юность – она и дает ему преимущество в стремительности и изобретательности. Мир вокруг Тинтина усложнялся, менялся и взрослел сам Эрже, – но не его аватар, все тот же бойскаут с чубчиком. Почувствовав неестественность ситуации, автор решил компенсировать парадоксальный возраст героя другими персонажами – его спутниками, партнерами и даже противниками: злой гений Растопупулос, рассеянный ученый Турнесоль, алкоголический моряк Хэддок, эксцентричная оперная дива Кастафиоре, даже пара неизменных сыщиков-идиотов Дюпон и Дюпонн стали появляться все чаще, из альбома в альбом. И все они, хоть и не старели, на вид были людьми средних лет – героям было как минимум за сорок. Они будто брали возраст Тинтина на себя, продлевали его юность: в каком-то смысле, весь проект Эрже – своеобразная версия «Портрета Дориана Грея».

Раз речь зашла о портретах, самое время вернуться к Сахарину. Не надо быть особо наблюдательным, чтобы разглядеть в чертах его лица вовсе не Дэниела Крэйга (он значится в титрах как исполнитель роли), а самого Спилберга¹⁷.

¹⁷ Хотя и Крэйг, конечно, не случаен: как уже говорилось, Спилберг всегда меч-

Он алчен, склонен к авантюрам, безответствен, как настоящий пират. Или ребенок, играющий в пирата. Ему не хватает лишь продюсерской степенности Спилберга – но ей наделен шейх Омар бен Салад, еще один персонаж фильма, срисованный режиссером с самого себя. Даже невинный клептоман Аристид Филозель чем-то смахивает на Спилберга, множество раз обвинявшегося в плагиате (то есть воровстве); режиссер регулярно оспаривает это в судах. «Приключения Тинтина» – настоящая галерея автопортретов. Впрочем, капитан Хэддок явно больше похож на Питера Джексона. Не для отвода ли глаз? Ведь в дуэте «Тинтин – Хэддок», отсылающему к партнерству Джексона и Спилберга, старый испытанный моряк – все-таки Спилберг. Болезненное стремление к познанию исторических корней, алкоголическое визионерство, постоянные воспоминания о детстве, – качества больше спилберговские, чем джексоновские.

Если все они – портреты, то Тинтин – нечто большее: отражение. Недаром в первом кадре фильма уличный художник, намекающий на самого Эрже, рисует его портрет (разумеется, взятый со страниц комикса), а потом мы видим чуб Тинтина и отдельные фрагменты его лица в зеркалах блошиного рынка. Лицо героя Спилберг показывает нам далеко не сразу. Эрже называл Тинтина «типажом нулевого градуса», абрис его физиономии на рисунках, как отмечали исследо-

тал снять фильм об агенте 007 и угадал его кандидатуру, пригласив британского артиста на роль спецагента в «Мюнхене», еще до картины «Казино “Рояль”».

ватели, напоминает ноль. Оживить такого персонажа – задача особенно трудная, и до конца фильма остается неясным, насколько успешно с ней справился режиссер. Ведь Тинтин – не вполне человек, он слишком безупречен. Может, дело в том, что герой навеки застрял в промежуточной фазе взросления? Отсюда его невысокий рост, стиль одежды, отсутствие растительности на лице, а также подчеркнутая асексуальность (отнюдь не универсальная для комиксов Эрже в целом). Это идеальный персонаж для Спилберга – по сути, допубертатного режиссера, в фильмах которого самыми неловкими всегда были эпизоды, связанные с сексом.

Возможно и другое объяснение: Тинтин – вовсе не человек. Он продукт технологий, монстр Франкенштейна (считать ли таковым Эрже, а может, и Спилберга – другой вопрос), робот, как главные герои «Искусственного разума». Или, если воспользоваться более архаичным языком и вспомнить о корнях Спилберга, Тинтин – голем. Его тайна, как и у пражского голема, скрыта в бумажке с заклинанием: ее Тинтин ищет на протяжении всего фильма, еще не зная, как прочесть шифр. Но тайна героя – не в прошлом, а в полном отсутствии оного. Как отмечал в книге о Тинтине Том Маккарти, герой раскрывает шифры, одновременно отправляя в пространство и время новые зашифрованные радиogramмы, и таким образом сам остается шифром без разгадки, константой. Недаром Филозель крадет у Тинтина бумажник в первой трети фильма, избавляя героя от его личности,

делая из него «человека без свойств». Интересно, что возвращают бумаги горе-сыщики Дюпон и Дюпонн, идентичная внешность которых – образный намек на идею механистического повтора, на запрограммированность роботов¹⁸.

Спилберг всегда был неравнодушен к искусственному интеллекту. Впервые применив motion capture, он не только осуществил на практике гибридную форму анимации и игрового кино, о которой мечтал Эрже, но и создал целую плеяду обаятельных роботов. В кабинете Филозея – тысячи украденных бумажников: он будто лишает весь мир его человеческих качеств, превратив людей в вечно молодых обитателей комикса, усовершенствовав их. Motion capture для Спилберга – не просто технология и не только эстетика, но целый евгенический эксперимент. Принципиально важно, что персонажи – не условные нарисованные фигурки, а реальные актеры, чьи таланты и внешние данные лежат в основе улучшенных, преувеличенных экранных копий.

Однако, будучи формально устремленным в будущее, в реальности этот проект возвращает и героев, и зрителей в ностальгическое прошлое, где нет мобильных телефонов и компьютеров – за информацией бегут в библиотеку, а сооб-

¹⁸ Механический повтор – один из главных секретов комического, как отмечали многие теоретики. Об этом писал в своей книге «Тинтин и секрет литературы» Том Маккарти, заодно отмечая, что Дюпон и Дюпонн – шаржи на отца и дядю Эрже, возможных потомков и бастардов короля Бельгии (во всяком случае, так гласила семейная легенда), что возвращает читателя и зрителя к теме похищенного наследства капитана Хэддока.

щения передают при помощи рации. Парадокс в том, что, эксплуатируя эстетику раннего французского нуара, режиссер отказывается от моральной двойственности героев этого жанра, перенося живописный принцип рисунка Эрже (так называемой четкой линии) в саму интригу, где, в отличие от комикса, черное – всегда черное, белое – всегда белое, злодеи неизменно коварны, а герои героичны. «Приключения Тинтина» пропитаны ностальгией, но не по реальной вселенной, отраженной в альбомах Эрже, а по идеалистическому прошлому, которое может существовать лишь в сознании ребенка. Спилберг держится за этот психологический атавизм, культивирует схематизм и возвращается к архетипам приключенческого «pulp fiction», которые даже для Эрже были лишь предметом стилизации. А технологии становятся на службу этой задаче. Так, Сахарин и Хэддок, вспоминая о бое на шпагах, который затеяли их предки, начинают поединок на подъемных кранах, карикатурно иллюстрируя применение сложных гаджетов для детской игры в пиратов.

Зато от других игр, которыми Спилберг увлекался в последние двадцать лет, он демонстративно отказывается. Режиссер специально вводит в фильм Бьянку Кастафьоре (в комиксах, положенных в основу сценария, ее не было): чтобы в гротескной сцене оперного концерта дезавуировать, во-первых, возвышенное искусство (возвышенное без кавычек, ибо арию за кадром поет сама Рене Флеминг), а во-вторых, ради концепции «любовь – двигатель сюжета». Других женщин

или иных квазиэротических коннотаций в картине нет, и выбор арии именно из «Ромео и Джульетты» Гуно демонстрирует откровенно прикладной характер романтического контента в кинематографе Спилберга: необычайно высокий и пронзительный голос «миланской соловушки», дрожащий и вибрирующий от нежных чувств, необходим лишь для того, чтобы взломать пуленепробиваемое стекло, за которым скрыта желанная модель фрегата.

Потерпев очередное поражение от хитроумного Сахарина, Хэддок упрекает отчаявшегося сотоварища: «Тинтин, вы же оптимист!» – «Я реалист», – мрачно отвечает репортер. «Реализм – для малодушных трусов», – уверенно парирует капитан. Похоже, Спилберг, так тяготевший к реализму в «Спаси рядового Райана» или «Мюнхене», ныне солидарен с Хэддоком.

«Приключения Тинтина» – глобальный ревизионистский проект, в котором Спилберг взламывает или даже взрывает свой имидж 1990–2000-х, возвращаясь на новом уровне к мотивам самых детских, бездумных, непретенциозных и гениальных своих картин. Вневозрастной Тинтин – это и искаатель артефактов Индиана Джонс, и ребенок-взрослый Джим из «Империи солнца», и Питер Пэн из «Крюка», и Фрэнк из «Поймай меня, если сможешь», и даже обитатель вымышленного мира Наворски из «Терминала». А Хэддок, страдающий от амнезии и постоянно пытающийся исправить очередную ошибку, – шарж на героя «Особого мнения»; его аль-

янс с Тинтином – очевидная отсылка к двум роботам из «Искусственного разума».

Да, в «Ближних контактах» персонажи искали другой корабль – космический, а тут они одержимы трехмачтовым парусником XVII века; но ведь и Спилберг тогда был моложе и смотрел в будущее, а теперь, когда ему за шестьдесят, все чаще оглядывается на прошлое. Важнее другое: ощущение полета вернулось. В самой виртуозной и невероятной сцене «Приключений Тинтина» герои догоняют птицу – сокола, уносящего в клюве и когтях пергамент с шифром, – и настигают ее. Причем камера поспевает за ними: компьютерные технологии позволили снять умопомрачительную погоню единым планом. Отважно, как когда-то Индиана Джонс, Спилберг шагает в пустоту, твердо веря в обретение почвы под ногами.

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.