

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

Нина ЦЫРКУН **ЭТО УЭЛЛС**

Знакомьтесь—Орсон Уэллс / Орсон Уэллс и Питер Богданович; [пер. с англ. С.Б.Ильина].—М.: Rosebud Publishing. Пост Модерн Технолоджи, 2011.

У этой книги такая же непростая судьба, как у автора и героя. Можно сказать, что работа над ней с многолетними перерывами длилась более двадцати лет—в Мексике, Лос-Анджелесе, Европе. 25 часов аудиозаписей; 1400 машинописных страниц в распечатке, вышедших в свет под редакцией Джонатана Розенбаума в 1992 году. В русском переводе книга «Знакомьтесь—Орсон Уэллс»—это 500 страниц прекрасно переведенного Сергеем Ильиным текста, опубликованного в издательстве, словно специально созданном для такого мероприятия—Rosebud Publishing.

Питер Богданович, переживший славу своего «Последнего киносеанса» (1971), отчасти, точнее—в главном, повторил творческую коллизию Орсона Уэллса, взлетевшего на Олимп славы с полнометражной дебютной картиной «Гражданин Кейн» (1941), а затем, сохраняя легендарный авторитет, неуклонно терявшего в кинематографе реальное место действующего режиссера. Так и у Богдановича, одного из преисполненных энтузиазма лидеров «нового Голливуда», после следующего за «Киносеансом» фильма «Бумажная луна» (1973) режиссерская карьера пошла под уклон. В этом смысле Богданович, как и Уэллс, повторил и судьбу эмблематичного «крупного персонажа»—Чарльза Фостера Кейна, теряющего в (несомасштабной ему) мелочной суете самое для него важное: магию оболщания и власть над умами.

Свойственная природе человека способность к самоудвоению (М.Фуко) проявилась в подходе автора к своему герою. Однако о том, как сложатся обстоятельства, Богданович еще не знал ни в 1968 году, когда познакомился с Орсоном Уэллсом (по инициативе последнего, прочитавшего тогда пер-

вое опубликованное исследование Богдановича о его творчестве), ни вскоре после этого знакомства, когда договорился с Уэллсом о записи подробного интервью. Зато, занявшись уже в начале 90-х окончательной сборкой книги, он выбрал в качестве эпиграфа слова Оскара Уайльда: «Публика обладает восхитительной терпимостью. Она прощает все, кроме *гениальности*». Здесь, конечно, трудно не заметить, что автор ощущает себя конгениальным герою.

Биографию Орсона Уэллса писать трудно. Богданович сетует на то, что авторы, бравшиеся за его жизнеописание, либо вообще его не знали, либо знали в какой-то ограниченный отрезок времени, что не может дать адекватного представления о такой сложной фигуре. И резюмирует: «...разве не в этом и состоит истинная дилемма «Гражданина Кейна»:

«Гражданина Кейна»: в невозможности узнать полную правду о человеке, который уже умер?», добавляя: и тем более о человеке, который пока жив. Хорхе Луис Борхес констатировал эту неизбежность применительно к тому же Кейну: «Из обломков не складывается единого целого: бедняга Фостер Кейн остается тенью, нагромождением видимостей»*. (Так же и Грегори Аркадин исчезает к концу заказанного им же самим расследования.) Это ускользание сущности было у Уэллса приемом; заданная изначально мощная фигура, настоящая эмблема власти, размывалась, таяла, переходя к финалу в полное небытие. Богданович делает обратное; как будто бы повторяя путь репортеров из «Гражданина Кейна», пытающихся реконструировать его жизнь под знаком смерти, он приходит к противоположному результату. Из бесед с разными людьми, комментированных фрагментов чужих свидетельств, из подробной (подчас детективной) хроники работы над сценариями и фильмами, из правки текстов, сделанной самим Уэллсом, и, разумеется, из долгих бесед с ним возникает самый на сегодня точный портрет, созданный не компиляцией обстоятельств жизни героя, но с помощью идентификации с ним, которая, думаю, в разной степени осознавалась Богдановичем на разных этапах рождения этой книги.

* Цитирую по статье «Великий “Гражданин”» (КЗ, 1991, № 12)—моей первой публикации в «Киноведческих записках», после которой Александр Трошин пригласил меня в свою команду. Теперь могу сказать, что это было лучшее событие в моей жизни за последние двадцать лет.



Важно отметить, что наследие Уэллса в очень ограниченной степени сохранилось в качестве его аутентичных киноработ. Подавляющая их часть была либо искалечена продюсерами (достаточно вспомнить, что он лишился возможности окончательно смонтировать «Великолепных Эмберсонов», фильм, который в противном случае готов был считать своим лучшим, лучше «Кейна»), либо незавершена. Многие его творения остались в виде воспоминаний о театральных постановках или в виде фрагментов пленки, архивного материала. Используя терминологию Р.Барта, можно сказать, что они существуют не столько в виде произведений, сколько в виде текстов, то есть не столько законченных вещей, занимающих свое определенное пространство (в кинохранилищах, на полках библиотек), сколько в виде «методологических операций», существующих в дискурсе. И если одной из важнейших черт последних является способность взламывать старые рубрики и классификации, делать их проблематичными, то именно эту задачу и решил своим трудом Богданович, через дискурсию представив нам Уэллса очищенным от ряда ложных характеристик или, говоря словами Уэллса, «продезинфицировав» окружающую его атмосферу, получая информацию из первых рук.

Надо, однако, иметь в виду, что Уэллс принадлежал к числу великих мистификаторов (каким был, к примеру, Сергей Эйзенштейн), особенно когда речь шла о фактах биографии. В книге некоторые из легендарных событий окончательно проясняются (например, решительно опровергнут сомнительный факт написания им романа «Мистер Аркадин»; напротив, подтвержден неоднократно опровергавшийся им ранее—в силу, видимо, конъюнктурных причин—факт, что магнат Херст стал реальным прототипом Чарльза Фостера Кейна); другие же напрашиваются на серьезное текстологическое исследование. В частности—«неточная», по слову Богдановича, уэллсовская версия истории возникновения замысла и создания сценария «Леди из Шанхая» (С. 451–453) или скандальная история со сценарием к фильму «Мсье Верду», о которой в данной книге тоже идет подробный разговор (С. 202–205). Уэллс утверждает, что передал Чарльзу Чаплину законченный сценарий, который тот переработал, оставив в неприкосновенности первую сцену. В книге же Дэвида Робинсона «Чарли Чаплин. Жизнь и творчество (М., 1990) со слов Чаплина говорится лишь об идее Уэллса, который, не приступая к написанию сценария, уступил ему эту идею в обмен на 5000 долларов компенсации с условием фигурировать в титрах: «Сюжет подсказан Орсоном Уэллом». Документальные свидетельства, по словам Уэллса, сгорели во время пожара в его испанском доме.

Вместе с тем «мистификации» Уэллса, касающиеся его собственной личности и его творчества, как выясняется из книги, вовсе не должно принимать за попытку сотворения некоего собственного эффектного образа-имиджа. Это следует из слов Уэллса касательно актерской игры, необходимости сниматься в кино. («Я был так счастлив, делая “Эмберсонов”, —оттого, что не снимался в нем»). Здесь находится ответ и на чрезмерный театральный грим, бросающийся в глаза у персонажей, сыгранных им, которому трудно найти объяснение, исходя из критерия реалистичности. Это «камуфляж», отвечает Уэллс. Он нарочито утрирует видимость, чтобы стусевать, обесценить внешнюю картинку, «жертвуя» собой как автором, который теряется в этих хитроспле-

тениях, с тем чтобы вызвать «настоящее переживание» (или смех, если это комедия, или ужас, если это хоррор, или печаль, если это мелодрама), а не восхищение демонстрируемым мастерством, «проявлением эксгибиционизма». Отсюда и его нелюбовь к «символам» («дешевому символизму студии УФА»), отказ толковать, к примеру, роль зеркал в знаменитом эпизоде «Леди из Шанхая» и т.д. (Не в этом ли и смысл контраста между визуально укрупненной, снимаемой с нижней точки фигурой Кейна и его последовательной трагедией, делающей его по ходу расследования смешным, даже жалким).

Возможно, осознание губительности «маски», которая составляет источник притягательности звезды и достигает кульминации в смерти как синониме завершенности-совершенства, вызывало в Уэллсе отвращение к игре. Потому, на мой взгляд, он вовсе не страдал приписываемым ему рядом исследователей «комплексом незавершенности», из-за чего, якобы, и остался в истории автором немногих законченных работ.

В отличие от ряда коллег, Уэллс трезво понимал истинную ценность сделанного им и, пожалуй, вполне искренне, без рисовки говорил на эту тему с Богдановичем. Его огорчало, что он остается во мнениях людей мастером «визуальных фокусов», в то время как сам он ценил в себе то, как «используется время, как трактуются люди». Если так, то благодарным наследником Уэллса можно, к примеру, считать Сэма Пекинпа в «Балладе о Кейбле Хоге» (1970), где, как у Уэллса в «Великолепных Эмберсонах», отражается утрата невинности и «ощущения нравственных ценностей», уничтожаемых «надвигающимся веком автомобиля».

Уэллс очень к месту припомнил «Рождение нации», новаторство которого состояло не в том, что Дэвид Уорк Гриффит пользовался крупным планом, съемкой с движения и проч., потому что эти «фокусы» появлялись в фильмах и до него; но Гриффит систематизировал технические приемы, осмыслил их, довел «до окончательного ума». В самом деле, пресловутые «потолки» для выражения клаустрофобии замкнутых пространств по контрасту с вольной безбрежностью прерии появились еще в 1939 году в «Дилижансе» Джона Форда и были сняты Бертом Гленноном (Уэллс говорил, что смотрел этот вестерн раз сорок во время работы над «Кейном»); а глубина кадра, которой тоже часто восхищаются в работе Уэллса и Грегга Толанда, не менее поразительна у, скажем, Жана Ренуара и его оператора Клода Ренуара в «Тони» (1934). Другое дело, насколько намеренно, осмысленно были использованы режиссером эти приемы в «Кейне». Еще важнее другое. В плане новаторства, как согласились собеседники, «Гражданин Кейн» сделал то же самое для кино звукового, что «Рождение нации» для кино немого. Новаторская запись звука осталась невостребованной—и довольно надолго. Ею попытался воспользоваться Богданович в «Мишенях» (1968), а через тридцать лет виртуозно применил Алексей Герман в фильме «Хрусталеv, машину!» (1998). Вероятно, в том и заключается подлинное новаторство, что действует на длительных дистанциях, зачастую непредсказуемо. Так и сами новаторы—иногда исчезая из виду, но непременно возвращаясь—не теряют магию обольщения и власти над умами независимо от времени.