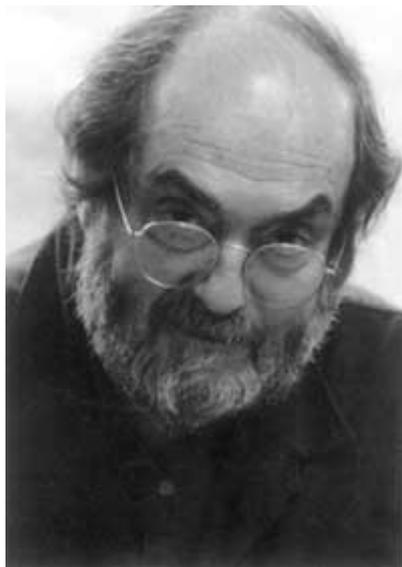


Джон Бакстер. Стэнли Кубрик. Биография

Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

Фрагменты. Публикуется по: Baxter John. Stanley Kubrick. Biography. N.Y., 1997.



4 марта 1999 года, через четыре дня после окончания работы над монтажом фильма "Широко закрытые глаза", умер Стэнли Кубрик. Есть несколько общеизвестных характеристик, касающихся Кубрика. Он - режиссер, который поляризовал общественное мнение. Для одной части зрителей (в том числе профессионально-киношных) он скучен, маловразумителен, претенциозен; другая считает его открывателем новых горизонтов визуальной выразительности и проводником в область неизведанных миров.

Он - педант, безумный перфекционист, годами отделяющий каждый свой опус. В его послужном списке всего пятнадцать фильмов (в том числе короткометражные). Но чтобы понять его масштаб, довольно назвать три - "2001: Космическая одиссея", "Механический апельсин", "Лолита". Возненавидев свою раннюю картину "Страх и желание", он скупил все копии, чтобы никто и никогда не смог увидеть это творение. Достаточно вспомнить, что в "Сиянии" он использовал всего один процент отснятого материала. Чтобы далеко не ходить за примером, вспомним: премьеры "Широко закрытых глаз", держа в напряжении поклонников, откладывалась в течение почти трех лет, пока наконец не состоялась в середине июля.

Он неуживчивый и бескомпромиссный диктатор, ни в грош не ставящий чужие авторитеты. Мечтая экранизировать "Маятник Фуко" Умберто Эко, он отказался от постановки, не желая уступить автору романа право написать сценарий.

Он всегда пребывал в плену навязчивых идей - война и дегуманизация человечества и человека - и образов, бесконечно снимая лабиринты и коридоры, обязательно включая в каждый фильм эпизод в ванной комнате, часто используя число 114, а в области техники съемки предпочитал симметричную композицию планов, длинные наезды и отъезды камеры, сверхкрупные планы лиц персонажей, искаженных сильной эмоцией.

Он, безусловно, войдя в историю кино по меньшей мере с "Космической одиссеей", которая неизменно включается во все списки лучших фильмов всех времен и народов, заметно совершил гражданский подвиг, равновеликий его творческим заслугам. В 1960 году он настоял на том, чтобы имя Далтона Трамбо, выдающегося сценариста, занесенного в "черный список" и фигурировавшего только под псевдонимом, было внесено в титры "Спартака". Так было покончено с наследием маккартизма.

Он был затворником, редко давал интервью и, по-видимому, единственный раз появился на экране, позволив своей дочери Вивиан заснять на пленку рабочие моменты "Сияния".

Книга Джона Бакстера, пожалуй, самого видного биографа Мувиленда, вышла в свет незадолго до смерти Стэнли Кубрика. Она рассказывает об этом легендарном и скандальном режиссере максимально откровенно как о человеке из плоти и крови и глубоко компетентно как о режиссере и, вероятно, поможет каждому читателю сложить свой образ последнего гиганта века кино.

Нина Цыркун

Разгар лета в Америке. Дуайт Д. Эйзенхауэр, милостью Божией президент Соединенных Штатов, только что добавил к ним еще один - сорок девятым штатом стала Аляска. Фидель Кастро захватил контроль над Кубой, Далай лама спасся бегством из Тибета. Никита Хрущев - премьер Советского Союза. Он собирается посетить Штаты - но не "Диснейленд": по мнению принимающей стороны, это слишком опасно. Автоматический космический зонд "Луна-2" осуществил первый контакт человечества с Луной, врезавшись в ее поверхность. Популярные фильмы - "Бен Гур" Уильяма Уайлера, "К северу через северо-запад" Альфреда Хичкока и "Некоторые любят погорячее" ("В джазе только девушки") Билли Уайлдера. Элвис Пресли отбывает армейскую службу в Германии, поэтому пластинкой года становится слащавый заливчатый шлягер Бобби Дарина по балладе Курта Вайля и Бертольта Брехта о Мэкки-Мессере - подростки называют его "Мак-ножик".

Во всей нашей благословенной Богом стране идет 1959 год - везде, кроме жаркого склона долины Сан-Фернандо в Южной Калифорнии, отделенной холмом от Большого Лос-Анджелеса. Здесь, несмотря на далекий рев ракет на испытательных установках "Рокетдайн корпорейшн" и отзвуки автомобильного движения по Бархэм-бульвару, идет всего лишь 71 год до нашей эры и суетится много народу.

- Если он не отснимет эту сцену по-быстрому, - ворчит кто-то из съемочной группы, - мы поднимем восстание рабов.

Триста человек массовки в грубых домотканых коричневых одеждах разбросаны по травянистому склону под жарким солнцем. На каждом - большая табличка с номером. Все кажутся недовольными. На кране, в двенадцати метрах над землей, висит молодой человек в помятых хлопчатобумажных брюках, белой рубашке с открытым воротом и фуфайке, черноволосый, бровастый, с дымящимся "кэмелом" в руке. Смотрит вниз на место действия. Монотонным бронкссским говорком что-то бормочет своему ассистенту, тот подносит к губам микрофон.

Тридцатидвухлетний Стэнли Кубрик - самый молодой из всех, кто становился режиссером этой голливудской киноэпопеи. Кирк Дуглас, звезда экрана и исполнительный продюсер, вручил ему эту должность, уволив к концу первой недели съемок не такого молодого и менее уступчивого Энтони Манна. Воскресные газеты сообщают, что Кубрик, известный только как постановщик малобюджетного детективного фильма "Убийство" и драмы о первой мировой войне "Тропы славы", вдруг оказался во главе постановки с бюджетом в 12 миллионов долларов, с двадцатью семью тоннами платьев, туник и алюминиевых доспехов (выполненных на заказ в Риме) и с солидным составом исполнителей, играющих сенаторов, рабов и диктаторов, - среди актеров были сэр Лоренс Оливье, Чарлз Лаутон и Питер Устинов.

Но если скромный опыт и мешал Кубрику, он не подавал вида. Молодой режиссер уже успел уволить исполнительницу главной роли и привести в ярость Кирка Дугласа тем, что снимал фильм в своем собственном неторопливом темпе. У звезды появилось неприятное ощущение, что он нанял не того человека. Дуглас рассчитывал на то, что юнцом будет легко помыкать, и внезапно оказался во власти решительного и непреклонного режиссера-постановщика, который временами, казалось, мог померяться с ним самим упорством и самомнением.

Тони Кертис, один из ведущих актеров фильма, вспоминает: "У Кубрика был собственный подход к кинорежиссуре. Он хотел видеть лица актеров. Ему не нужны

были постоянные широкие планы с расстояния в десять метров, он хотел снимать крупные планы, хотел заставить камеру двигаться. Таков был его стиль.

Все подгоняли Стэнли: "Давай быстрее, Стэнли... Нет, так снимать не надо!" А Стэнли отвечал: "Я хочу именно так".

Что раздуло фильм и бюджет на порядок, так это идеи Кубрика относительно интересных мизансцен. Ему хотелось снимать только два плана в день, студия хотела, чтобы он снимал до тридцати двух, поэтому Кубрик пошел на компромисс, согласившись на восемь. Он хотел делать дальние панорамные съемки с большим количеством участников и при этом следить за ведущим актером. Если вы внимательно посмотрите фильм, вы заметите, что он этого добился".

"Не будь Кубрик кинорежиссером, - говорит ведущий актер его фильма "Заводной апельсин" Малколм Макдауэлл, - ему следовало бы командовать вооруженными силами США. Он держит в голове все - вплоть до покупки шампуня. Ничто не проходит мимо него. Он должен следить за всем и вся".

Почему? Прежде всего это свойство характера. Кубрик застенчив. А застенчивость, обернувшаяся из-за высокого прирожденного интеллекта позой бессердечности и пренебрежительности, не так уж редко встречается у художников.

Калдер Уиллингем, соавтор-сценарист "Троп славы", обвиняет Кубрика в том, что ему присущи "почти психопатическое безразличие и холодность к людям - недостаток, который, могу добавить, прискорбно окрашивает работу Кубрика на протяжении всей его жизни. Он не слишком любит людей, они интересуют его, главным образом, когда совершают отвратительные вещи или когда их идиотизм настолько пагубен, что становится жутковато-забавным". Барбара Грин писала о своем кузене, писателе Грэме Грине, в сходных выражениях. "Я чувствовала, что, не считая трех-четырех человек, к которым он был действительно привязан, - говорит она, - остальное человечество было для него подобно массе насекомых, которых ему нравилось исследовать с холодной и ясной головой - так, как ученый мог бы исследовать подопытных животных". У некоторых людей это проявляется только в творческой деятельности.

Кубрик был любящим мужем, преданным отцом двух дочерей и падчерицы и не был лишен чувств привязанности или сострадания. Но публично он проявлял эмоции редко, а демонстрировал их еще реже. Только один человек видел его плачущим на людях, причем это было очень давно.

Умственная и физическая изоляция Кубрика чаще всего была осознанным, волевым актом. Он обожал машины. Его третья жена Кристиан сказала: "Стэнли был бы счастлив, имея восемь магнитофонов и одну пару брюк". С отрочества окруженный кинокамерами, телевизорами и коротковолновыми радиоприемниками, он добивался, не всегда успешно, безупречной их работы. Но в то же время знал, что механизмы могут отказаться. Это осознание - ключ к его жизни и работе. Здесь объяснение и того, что он не хотел летать или быстро водить машину, а также того, что он снял фильмы "2001: Космическая одиссея" и "Доктор Стрейнджлав" - фильмы о технических разработках, потерпевших неудачу.

Джек Николсон, сыгравший главную роль в фильме "Сияние" и намеревавшийся сыграть в давно задуманном Кубриком проекте "Наполеон", раньше других понял характер мастера. "То, что человек стремится к совершенству, - говорит Николсон, - вовсе не означает, что он к нему близок". Но стремиться к совершенству, безусловно, не позор. Николсон, сам вовсе не дипломат и не безоглядный, но достаточно рьяный

поклонник Кубрика. "У Стэнли хорошо со звуком, - говорит он. - У многих режиссеров все в порядке, но у Стэнли хорошо с подбором нового оборудования. У Стэнли все в порядке с тембром микрофона. Стэнли хорош с тем, у кого он покупает микрофон. Стэнли хорош с дочерью того, у кого он покупает микрофон, - с дочерью, которой нужна помощь зубного врача. Стэнли вообще хорош".

Самое притягательное в облике Стэнли Кубрика - глаза. Угольно-черные на фотографиях (но в действительности зеленовато-карие), эти глаза прожигают нас страстным неприятием уклончивости, они словно дверцы раскаленной печи, изредка позволяющие нам увидеть внутреннее пламя.

Платя деньги за билет на фильм Кубрика, мы платим за его глаза. Его понимание кинематографического образа, его чувство того, как должен строиться кадр, каким образом должна двигаться камера, какую перспективу должна взять оптика, - это визуальные эквиваленты прекрасной настройки музыкального инструмента или ощущения художника, каким представится мазок кисти зрителю, глядящему на холст с десятиметрового расстояния.

Его фильмы - галерея неизгладимых образов, которые будут жить столько, сколько будет существовать кино: хрупкие, как дрезденский фарфор, молочно-белые космические корабли на фоне бархата Вселенной; щеголи в париках, фехтующие туманным утром; открытые двери лифта, мимо которых по коридору пустого отеля медленно течет поток темной крови; загадочный вьетнамский пейзаж под небом, затянутым дымом войны. Можно с пренебрежением относиться к тематике Кубрика, скептически - к его художественному методу или отвергать, подобно критике Дэвиду Томсону, его "холодную, лишенную юмора властность", но гораздо труднее описать его глаза. Глаза Стэнли хороши.

За столетие развития кинематографии полдюжины других творцов проявили способность видеть: Сергей Эйзенштейн в послереволюционной России, Джозеф фон Штернберг в 30-е годы в Голливуде, Макс Офюльс в Австрии и Франции в межвоенный период.

В фильмах Кубрика царит образ, разум в них отходит на второй план. В эссе о "Цельнометаллическом жилете" английский критик Гилберт Эдер делает особое ударение на то, что "речь у Кубрика всегда элементарно-служебна. Язык для него - продукт окружающей среды, на который в очень малой степени воздействуют индивидуальность говорящего, причуды, оттенки и модуляции индивидуального выражения". Как свидетельство убежденности Кубрика в том, что язык есть шифр, скорее затемняющий, чем раскрывающий мысль, Эдер цитирует подростковый сленг Лолиты и речь ее матери, прибегающей к спасительным заезженным клише ("Я страстная и одинокая женщина, и вы любовь моей жизни..."). Вспоминает броские фразы и многословие, на которых основана речь всех героев в "Докторе Стрейнджлаве" (генерал Терджидсон говорит своей любовнице, заставляя ее эротически стимулировать себя: "Начинай обратный отсчет". Или такая фраза: "Я не говорю, что у нас не растреплются волосы, когда мы будем оказывать поддержку миллионам жертв ядерной войны"). Или ошеломляющее спокойствие компьютера ХЭЛ в "Космической одиссее", свидетельство того, что каждая его фраза была запрограммирована ("Почему ты не принял таблетку от стресса, Дейв..."). Упоминаются языковой коктейль-сленг, придуманный Энтони Берджесом для "Заводного апельсина", официальные, сухие разговоры Барри Линдона и его безмолвное ухаживание за леди Линдон, Джек Торранс

в "Сиянии", пишущий книгу, которая состоит из единственной фразы, повторяющейся страница за страницей: "Джеку скучно только работать и не играть", и наконец несколько сот ругательств и обрывки солдатского сленга вместо диалогов в "Цельнометаллическом жилете".

Откуда такое подозрительное отношение к языку? Вначале оно было реакцией робкого, молчаливого ребенка на агрессивную общительность среды. Но вскоре Кубрик убедился, что слова - слишком неточное средство выражения истины. Его фильмы постоянно показывают, что есть миры, где язык как средство коммуникации пасует рядом с тем, что видит глаз. Если изображение достаточно убедительно рассказывает историю, зачем нужны слова?

Нет человеческой деятельности - за исключением, возможно, секса, - которая бы так сводила общение к элементарному уровню, как война, и Кубрик с отрочества интересовался вооруженными конфликтами. Весь этот опыт воплотился в "Цельнометаллическом жилете", фильме 1968 года о Вьетнаме по повести Густава Хэсфорда.

Всю свою жизнь Кубрик придерживался манихейского взгляда на бытие. Эта средневековая ересь, захватившая на какое-то время даже святого Августина, утверждает, что Вселенная была создана не одним только Богом, но противоборствующими силами добра и зла, которые сражаются за господство над ней. В 1980 году во время съемок "Сияния" Кубрик заметил: "В человеческой личности есть нечто порочное от природы. У нее есть дурная сторона. Ужасные истории выявляют архетипы бессознательного, давая возможность увидеть темную сторону человека, не сталкиваясь с ней непосредственно".



Кирк Дуглас и Стенли Кубрик

Стиль работы Кубрика до крайности антагонистичен, словно он с самого начала задался целью показать, как мало уважает принятые правила американского кино. В "Тропах славы" он сохранил сюжет повести-источника, но изменил все имена, а фильм снимал в Европе, правда, доставив туда почти полный американский состав исполнителей. Вскоре после этого поехал в Великобританию снимать "Лолиту",

отыскивая "американские" автострады и мотели в лондонских пригородах. В Англии он ухитрился, работая ночью и отсыпаясь днем, оставаться американским режиссером, отвергая неформальную связь с киноиндустрией Америки, ставшей для него второй родиной. Если Кубрик хвалил какой-нибудь фильм, то чаще всего потому, что постановщик - например, Уэллс, Чаплин или Говард Хьюз - отрицал общепринятые правила съемок. В 1979 году он назвал "Весь этот джаз" Боба Фосса, необычный автобиографический фильм, перепевающий "8 1/2" Феллини, "лучшим фильмом, который он, как ему кажется, видел".

В образе мыслей Кубрик следовал венским психоаналитикам, в частности Карлу Густаву Юнгу. Английский критик Эдриен Тернер заметил, что фильмы Кубрика ставят вопросы "универсального природного зла". Современный кинематограф не знает ничего более циничного и фаталистского. "Он гений, - говорит Малколм Макдауэлл, - но его юмор черен, как уголь. Я сомневаюсь в его... человеколюбии". В фильмах Кубрика умирает любовь, умирают стремления. Все побеждает власть, но она тоже быстротечна. И остается - всегда и навечно - только глаз.

Однако много ли может увидеть глаз как таковой? Взгляд Кубрика на жизнь монокулярен, как взгляд его камеры. Один в своей тайной изоляции, прижавшись глазом к фотографическому визиру, но видя мир урывками, при фотовспышках, он вынужден угадывать суть личности по мимолетному разговору, характер - по движению, по тени. В отрочестве Кубрик предпочел жизнь глаза и разума жизни души и духа. Сосредоточенность на таком узком видении мира приносит свои озарения, но они могут оказаться ограниченными и бесплодными. То, что в конце карьеры Кубрик приходит к фильму "Широко закрытые глаза", фильму о двух поглощенных собою людях и их фантазиях, свидетельствует о некоей горечи. Когда свет гаснет, объектив превращается в зеркало, возвращая смотрящему его изображение.



Лоренс Оливье и Тони Кертис в фильме "Спартак"

В то время как Кубрик обретал себя в фильмах "Убийство" и "Тропы славы", панорама мирового кино менялась. К концу 50-х годов критерием успеха для режиссера, продюсера и ведущего актера стало умение справиться с киноэпопеей. В 1953 году широкоформатный фильм "Багряница" открыл новую эру масштабного кино. Зрители жаждали панорамного изображения и стереозвука, а американские режиссеры, сознавая, что только таким зрелищем можно превзойти TV, валом валили за границу в поисках захватывающего и недорогого антуража.

Колоссальные прибыли от эпопей загипнотизировали Голливуд почти на десятилетие. Кубрик тоже подпал под это очарование и не изменил ему. Он понял, что у него тот самый взгляд, который нужен для эпопей, даже раньше, чем в Голливуде, появились средства на такие съемки. Считается, что каждый честолюбивый солдат носит в ранце фельдмаршальский жезл. У Кубрика был при себе анаморфотный объектив.

Кирк Дуглас с головой бросился в этот бизнес. Он заказал сценарии для еще двух невероятно дорогих фильмов - "Монтесума" и "Спартак". Второй фильм, основанный на вышедшем в 1952 году романе писателя-коммуниста Говарда Фаста о гладиаторе, поднявшем восстание рабов против Рима в 73 году до н.э., должен был сниматься раньше. В обоих случаях продюсером и ведущим актером должен был выступать Дуглас.

Дуглас предложил "Спартака" компании "Юнайтед Артистс", но там ответили, что у них уже готовится к производству фильм "Гладиатор" - история Спартака, пересказанная Артуром Кестлером. Участвуют Юл Бриннер и Энтони Куин, режиссер Мартин Ритт. Неукротимый Дуглас отнес "Спартака" в "Юниверсл" и убедил компанию вложить в фильм столько, что Ритт и "ЮА" поняли, что их фильм не выдержит конкуренции. Они предложили совместное производство, но Дуглас отказался. Униженному Бриннеру пришлось телеграфировать Дугласу о своей сдаче.

Дуглас не имел собственного офиса, обходился без письменного стола. "Подобные вещи, - говорил он беззаботно, - мешают творческим свершениям". У него были все основания держаться в стороне от "Юниверсл", поскольку с самого начала дело со "Спартаком" не заладилось. Хотя Дуглас получил права на книгу Фаста, у него не было сценария. Текст, заказанный самому Фасту, был, по словам Дугласа, "катастрофой, никуда не годился. В нем не используются драматические моменты книги. Его герои - ходячие монологи, они провозглашают идеи, и только".

Этого следовало ожидать. Книга Фаста была образчиком марксистской историографии, в ней противопоставлялись взгляды Спартака - неграмотного раба-иммигранта и уже потому исконного гуманиста - и Красса, который вершил его судьбу, человека образованного, развращенного и честолюбивого военачальника, потенциального диктатора, для которого рабы были просто "орудиями", вроде домашнего скота. Большая часть того, что в фильме удачно, взята из более подробного и глубокого пересказа истории Спартака Артуром Кестлером.



"Спартак"

Сценарий создал Далтон Трамбо, известный левый сценарист, попавший за свои убеждения в "черный список" деятелей кино и телевидения. Дуглас не сразу предложил Трамбо написать сценарий. Мечтая об авторитетном имени, он обращался к Дадли Николсу, Лиллиан Хелман, Ирвину Шоу и Максвеллу Андерсону - все они были в "черном списке", но пользовались репутацией либералов. После того как они все отказались и работа досталась Трамбо, Дуглас решил, что кто-то из них все же должен поставить на сценарии свое имя. На Дугласа работала команда безымянных писателей из "черного списка"; он использовал их и в дальнейшем, платя по сниженным расценкам и обещая взамен легализацию.

Чтобы сразу же обозначить подчиненное положение Кубрика, Дуглас решил представить его съемочной группе в декорациях школы гладиаторов. Там собрались почти все актеры. "Это была забавная сцена, - вспоминал Дуглас. - Кубрик со своими широко открытыми глазами, в коротковатых брюках, выглядел как семнадцатилетний мальчишка. Можете себе представить, как смотрели на него актеры". Этот прием обернулся против Дугласа, поскольку Кубрик вскоре взял на себя все обязанности по фильму, которые не были четко закреплены за кем-то.

С самого начала взгляды Дугласа и Трамбо на суть будущего фильма были совершенно различны. Дуглас, горячий поборник сионизма и независимости Израиля, хотел, чтобы фильм был, как выразился историк кино Дерек Элли, "римской вариацией на тему "отпусти народ мой", Трамбо же предпочитал изготовить "агитпроп" в духе собственных социалистических воззрений. Он принизил роль Спартака и выпятил роль Красса, в котором пародировал американский военно-промышленный комплекс. Красс очень богат, он обладает политической властью и высоким военным чином и с вкрадчивой уверенностью произносит демагогические велеречивые фразы. "Когда-нибудь я очищу Рим, доставшийся мне в наследство от предков", - обещает Красс. На реплику "Рим - это сброд" он яростно отвечает: "Нет, Рим - это вечная идея божественного разума".

Трамбо опустил в сценарии все, что не соответствовало его точке зрения. Восстание Спартака, которое в фильме представляется массовым народным движением, длившимся несколько лет, имело в действительности ограниченную поддержку и закончилось через два года. Спартак поднял восстание в гладиаторской школе Капуи в 73 году до н.э. и был разбит в 71 году. В фильме он - что-то вроде гипсовой статуи святого. В жизни он уничтожил триста пленных в отместку за убийство своего друга Крикса. Чтобы показать своим воинам, что ждет их, если они попадут в плен, перед сражением на глазах у обеих армий распял римского солдата. Дважды он уводил повстанцев к границам Италии и легко мог уйти от преследования. Но оба раза возвращался для грабежей и разрушений.

Сценарий соответственно очерняет Красса. Характер Красса, каким его играет Лоренс Оливье, напоминает генерала Паттона, Макартура и даже Джона Кеннеди. Исторический Красс не собирался захватывать власть. Когда Красс разбил Спартака, он был богатым отставным военачальником и никогда не становился диктатором ни в Риме, ни где-нибудь еще. Гракх в таком "сплавном" виде различных членов рода Гракхов вообще не существовал. Последний из Гракхов, возглавлявший римский плебс, умер за пятьдесят лет до восстания. Однако самая большая историческая ошибка фильма - утверждение, что Спартак закладывает основу для "нового общества",

христианского мира, в котором не будет рабства. Рабство процветало и в христианскую эру, а во многих странах мира процветает до сих пор.

Трамбо исключил из сценария некоторые моменты, игравшие большую роль в книге Говарда Фаста. Часть из них была достоверна (например, тело Спартака действительно не нашли). Другие были измышлениями, наподобие толков о том, что Красс, считавший рабов домашним скотом, продавал тела распятых повстанцев на колбасный фарш. Взамен вычеркнутого Трамбо вставил сюжеты, списанные у Артура Кестлера, в том числе о замысле Спартака посадить свою армию на пиратские корабли.

Первое, что сделал Кубрик, став режиссером фильма, - уволил Сабину Бетманн, которая должна была играть Варинию. Уволил, хотя для нее уже были готовы костюмы и она даже позировала в них для рекламы вместе с другими актерами. Такие не подлежащие обсуждению увольнения были характерны для производства первоклассных фильмов. Они обозначали ритуальный раздел территорий, знаковое действие - наподобие массовых убийств пленных врагов в Большом цирке Рима, - означавшее разрушение старого порядка и явление нового. Была Бетманн хорошей актрисой или плохой, к делу не относилось, но Дуглас принялся возражать, главным образом потому, что замена требовала расходов. Кубрик согласился, но сказал, что прежде чем окончательно уволить ее, следует проверить, талантлива ли она, методом импровизации.

- Какого рода импровизации? - спросил Дуглас.

- Мы ей скажем, что она только что потеряла роль в фильме, - ответил Кубрик самым серьезным видом. - Эдди Льюис может сыграть продюсера, а вы - ведущего актера и исполнительного продюсера.

Льюис отказался в этом участвовать и ушел. Дуглас остался, но не захотел сыграть роль, которую ему предназначал Кубрик. Но его участие и не понадобилось. Кубрик сообщил актрисе новость, и она окаменела. Вопрос с увольнением решился. Ее заменила Джин Симмонс, прежняя претендентка на роль Варинии, причем от нее не требовалось ничего, кроме как изображать патрицианскую чопорность, а на таких ролях она давно специализировалась. (По иронии судьбы увольнение Бетманн, обогатившее актрису на 35 тысяч долларов, побудило журнал "Лайф" опубликовать на видном месте историю ее карьеры в Голливуде - почет, который при других условиях не был бы оказан ей, заурядной малоизвестной актрисе.)

Дуглас забеспокоился; он начал понимать, что Кубрик вовсе не сговорчивый и благодарный протеже, которого он облагодетельствовал. Это ощущение окрепло, когда Дуглас показал кое-что из отснятого Говарду Фасту. Романист пришел в восторг. Какая удача, что Дуглас нашел такого прекрасного режиссера и так быстро! Дуглас разозлился. "Спартак" - его фильм, а не Кубрика. С этого момента тон его замечаний о Кубрике, даже для публикаций в прессе, сделался язвительным. Десятилетия спустя он все еще брюзжал: "Кубрик никогда не был энтузиастом картины, что меня задевало. Он из тех, кто привык все делать по-своему, но эта вещь начата не им... корабль уже был спущен на воду".

Привыкшие работать в театре и сниматься в фильмах для обычного экрана, Питер Устинов, Лоренс Оливье и Чарлз Лаутон воодушевленно сотрудничали с Кубриком, которому, как они знали, нравился их стиль. Кубрик говорил: "Я обсуждал этот вопрос с Оливье и Устиновым, и оба сказали, что когда они работают на натуре, их силы рассеиваются в пространстве. Они не так четко мыслят, не могут сосредоточиться,

предпочитают тот род сосредоточенности, которого можно достичь в студии, когда на них направлен свет, а вокруг стоят декорации. Внутри студии концентрируется психическая энергия". Кубрик даже ввел практику, применявшуюся в немых фильмах, - при съемке в декорациях ставить музыку "под настроение", чтобы стимулировать актеров. Но Дуглас не был любителем музыки, его силы отнюдь не рассеивались на открытом воздухе - там он работал гораздо лучше, и он чувствовал, возможно, не без оснований, что Кубрик интригует против него с другими ведущими актерами, и бесился.

Закончив снимать батальные сцены и вернувшись в Голливуд, Кубрик начал начерно монтировать фильм сначала с помощью Ирвинга Лернера, а затем, когда они рассорились, с помощью лернеровского ассистента Роберта Лоренса, который и смонтировал большую часть фильма. У Кубрика также нашлось время прочитать сценарий "Лолиты", написанный Калдером Уиллингемом после того, как Набоков отказался его писать. В нем Гумберт и Лолита в конце фильма женятся - такая концовка Кубрику не нравилась и не понравилась еще больше, когда он увидел ее в готовом сценарии.

Набоков тогда жил в своем излюбленном летнем прибежище - "Гранд-отеле" в Лугано. Он тоже был совсем не в восторге от финала. Кубрик телеграфировал ему: "Убежден что вам справедливо не нравится женитьба точка книга шедевр и ей надо следовать даже если множество людей и правил будут это осуждать точка продолжаю считать что только вы можете написать сценарий точка если финансовые условия приемлемы пожалуйста свяжитесь со мной". Набоков обещал подумать. Они с Верой вернулись в Голливуд и в марте сняли дом на Мэндивилл-Кэнион-роуд.

Примерно раз в две недели он встречался с Кубриком в его офисе на студии "Юниверсл", и они обсуждали сценарий. Работа продвигалась медленно. Иногда Кубрик приглашал Набокова на приемы, и там писатель однажды разговорился с высоким, спокойным человеком.

- Чем вы зарабатываете на жизнь? - спросил Набоков.

- Работаю в кино, - ответил Джон Уэйн.

С самого начала было ясно, что "Лолита" не может быть экранизирована без переделок. До "Таксиста" (1976) и "Прелестного ребенка" (1978) Голливуд не мог подобрать по-настоящему чувственных юных актрис, таких, как Джоди Фостер и Брук Шилдс, но даже в конце 70-х их присутствие на экране оскорбляло многих. Ни продюсер Джеймс Харрис, ни Кубрик не имели в виду, что в их "Лолите" речь пойдет о сексе с несовершеннолетней. Харрис вспоминает: "Мы решили, что это будет странная любовная история и что мы не будем связываться со склонностью Гумберта к девочкам. Нас не интересовали извращения.

Великие любовные истории обычно связаны с невозможностью для любовников быть вместе. В прежние времена их разлучало общество из-за их принадлежности к разным религиям, из-за классового неравенства или расовых предубеждений. Все это осталось позади. Но с возрастной разницей ничего нельзя поделать. Мы можем вывести его совершенно невинным парнем, а ее - маленькой развратницей, и он влюбится именно в нее, а люди пусть толкуют это, как захотят.

Мы знали, что должны сделать ее сексуальным объектом. Но она не должна была иметь детского облика. Если мы сделаем ее сексуальным объектом, и это будет понятно

всему зрительному залу, и каждому захочется кинуться на нее, его мы сделаем привлекательным, так что все сработает".

Кубрик истолковывал свою концепцию так: "Речь идет об аутсайдере, чужаке, который со страстью преступает общепринятые нормы. Я имею в виду аутсайдера в том смысле, какой придавал этому понятию Колин Уилсон, - это преступник, маньяк, поэт, влюбленный, революционер. Главные герои фильмов "Тропы славы", "Убийство", "Спартак" и... "Лолита" - все они аутсайдеры, которые сражаются за то, чтобы совершить невозможное, будь это первоклассное ограбление, или спасение невинного от казни милитаристским государством, или любовная связь с двенадцатилетней девочкой".

Однако в 1968 году Кубрик признался, что все это было сказано просто для печати. Фильм "должен был обладать такой же эротической силой, как и роман. Хотя в фильме сохранялась психология персонажей и настроение романа... в нем не было столько эротики, сколько можно было бы вложить сейчас. Если бы мы приблизили его к роману, он оказался бы более популярным. Фильм имел успех, но, несомненно, люди ожидали увидеть нечто такое, что они нашли в книге".

Из "Лолиты" могло бы выйти что-то иное, если бы Кубрик нашел кинематографический эквивалент набоковского ироничного, полного намеков текста, но на такой эксперимент не было времени, и его бы не поддержали. Вместо этого, подобно Элии Казану, который в фильме "Бэби Долл" превратил нимфетку из пьесы Теннесси Уильямса "Двадцать семь вагонов хлопка" в двадцатипятилетнюю Кэрролл Бейкер, Кубрик сделал Долорес Гейз из хищного ребенка подростком-сексбомбой. "Расхождение в возрасте между набоковской Лолитой (двенадцать с половиной лет) и кубриковской (скажем, четырнадцать с половиной)... характеризует основное отличие фильма от романа, - указывает критик Ричард Корлисс. - В книге речь идет о совращении малолетней, в фильме - об уловках девочки-подростка, которым она могла научиться за эти два года: она поняла свою власть над мужчинами".

Поскольку Харрис и Кубрик решили отойти от темы ранней сексуальности, подбор актрисы на роль Лолиты стал менее сложным. Сначала Кубрик предложил на эту роль Тьюзди Уэлд. Ей было семнадцать, она уже сыграла в восьми или девяти фильмах, пережила алкоголизм, употребление наркотиков, несколько любовных связей и попытку самоубийства. Кубрик представил ее Набокову, который увидел в ней чувственную, не по годам опытную девушку. "Изящная инженеру, - вежливо согласился он, - но я представляю себе Лолиту другой". (Сама Уэлд утверждала, что ей предложили роль, но она отказалась.)

По собственным соображениям Набоков старался не делать экранную Лолиту слишком реальной или слишком хорошенькой и был согласен с Харрисом и Кубриком в том, что фильм не должен уделять слишком большое внимание ее внешности. В книге и Гумберта, и Куильти волнует не внешний вид Ло, а ее рано развившаяся сексуальность, то, как она бойко манипулирует своими взрослыми поклонниками.

Нимфетки Набокова не тихие жертвы, а расчетливые искусительницы, человеческий вариант "нимф" мира насекомых, полуоформившихся личинок moskitov и стрекоз. "Гумберт находит Лолиту безнадежно вульгарной и банальной, - замечает Брайен Бойд, биограф Набокова. - Проницательный взгляд Гумберта видит в ней магию и прелесть нимфетки, но во всем остальном Лолита не представляет для него интереса".

Набокова беспокоило, что его произведение переносится в реальный мир. "Лолита", по его словам, есть чистый вымысел, нереальный и нереализуемый, любая экранизация будет в лучшем случае приблизительной. В свое время он настоял, чтобы на обложке американского издания книги не было изображения маленькой девочки; как-то в праздник Хэллоуина он испугался, когда у дверей его дома появилась девочка, просившая по обычаю сладостей, - девочка пришла с теннисной ракеткой, с волосами, завязанными "хвостом" и табличкой с надписью "Лолита" на груди. Для роли требуется не настоящий подросток, объяснял Кубрику писатель, а кто-то, сочетающий физический облик ребенка с искушенностью взрослого, возможно карлица. От этой идеи Кубрика передернуло, и он начал собирать фотографии юных манекенщиц и актрис. За год у него набралось около восьмисот фото. Харрис ревизовал Бродвей, просматривал телевизионные пьесы и рекламные передачи, а также пробовал подающих надежды молодых актрис, которых присылали агентства. Но при всех обстоятельствах годилась только малоизвестная актриса, и поскольку ни одна студия не вложила бы деньги в "Лолиту" без участия в фильме звезды экрана, самой настоящей проблемой становились поиски актера на роль Гумберта.



Сью Лайон в фильме "Лолита"

Легенда гласит, что первоначальный выбор Харрис и Кубрик остановили на английском драматурге и актере Ноэле Коуарде, но Харрис отрицал, что этот актер когда-либо принимался в расчет: "Я даже не представляю, как выглядит Ноэл Коуард", - говорил он.

Сначала они выбрали англичанина Джеймса Мейсона, который когда-то предназначался на роль Дэкса в "Тропах славы". Выбрали, несмотря на его потертый вид и виноватый взгляд, а возможно, именно благодаря этому. Мейсону было пятьдесят два года, он волновался из-за того, что близился конец его карьеры ведущего актера. Он состоял в тайной связи с молоденькой актрисой, его брак распался, что грозило скандалами и разорительным разводом.

Мейсон предложил свою капризную дочь Портленд на роль Лолиты. Кубрик обещал над этим подумать.

Первый год подбора актеров для "Лолиты" закончился, и хотя не были еще найдены ни ведущий актер, ни тот, кто даст под него деньги, Харрису и Кубрику нужно было либо внести вторую половину стоимости прав, еще 75 тысяч долларов, либо отказываться от своей затеи.

Съемки "Спартака" еще не закончились, и Кубрик отважился предложить роль Гумберта Лоренсу Оливье. Оливье как будто заинтересовался, пришел к партнерам на обед, обсудил это предложение и, к их радости, согласился. Его решение должны были одобрить его агенты "МКА", которые были агентами и Харриса, и Кубрика.

Однако в тот же вечер Оливье потихоньку подошел к Кубрику и шепнул, что передумал. Харрис был взбешен. "Я никогда не прощу этого агентам, - рассказывал он. - Для нас это был страшный удар. После обеда Оливье соглашался, а потом... Уверен, они ему сказали: "Сэр Лоренс Оливье не может играть Гумберта Гумберта!" Мы решили, что не будем иметь с этими агентами никаких дел. Я хочу сказать, если они выкидывают такие штуки, пусть идут к черту!"

Оливье вернулся в Лондон, но мысль о роли продолжала дразнить его.

Кубрик подумывал о Питере Устинове, но решил от этого отказаться. Беда в том, что Устинов мог сыграть Гумберта слишком хорошо. Нечего было надеяться, что он перестанет вращать глазами и чмокать губами, как зачарованный наслаждаясь своей игрой.

В течение этого периода Кубрик заканчивал послесъемочную работу над "Спартаком". Опыт "Спартака" оказал глубокое воздействие на Кубрика. Если он сумел вытянуть такой невезучий фильм да еще сработать его весьма неплохо, значит, что-то умел. Любой областью знаний можно овладеть, консультируясь с нужными людьми и читая нужные книги.



"Лолита"

Из человека, который никогда не читал ради удовольствия, он превратился теперь в прилежного самоучку, страстного пожирателя информации. Заинтересовавшись азартными играми, с ненасытным любопытством читал книги о покере, и в результате они с Джимми Харрисом научились не проигрывать, ставя по пятьсот долларов в Голливуде против заядлых игроков вроде режиссера Мартина Ритта. Кубрик подарил книгу Ярдли "Обучение игре в покер" Винсу Эдвардсу и другим своим друзьям и убеждал их сверяться с таблицами учебника, выясняя, когда делать ставку, а когда

пасовать. Примерно таким же образом он изучил рынок ценных бумаг. Он и Харрис стали играть на бирже и иногда с утра пораньше приходили в свою брокерскую контору, чтобы забрать доход, полученный от игры на разнице в курсе английской и американской валют. Кубрик любил риск, и позже, в феврале 1968 года, купил пятьсот акций "Метро-Голдвин-Майер" - как раз перед тем, как студия выпустила на экраны его фильм "2001: Космическая одиссея". Надо заметить, что Кубрик никогда не говорил о размерах своего капитала (еще одно преимущество жизни в Англии, с ее сдержанным отношением к деньгам), но в 80-х годах он несомненно владел миллионами долларов. Зять Кубрика Иен Харлан работал при нем финансовым советником на полной ставке и был бухгалтером-контролером фильмов Кубрика, а также хранителем его личного состояния, большая часть которого хранилась в Швейцарии в виде золота.

Итак, с момента, как Харрис и Кубрик решили, что Джеймс Мейсон будет играть Гумберта, поиски Лолиты пошли полным ходом. В июне 1960 года Кубрик сказал Харрису: "Несколько дней назад мы видели подходящую девушку в шоу Лоретты Янг. И она была хороша. Может, стоит еще раз взглянуть на нее?"

Сью Лайон, рыжеватой блондинке из Дэвенпорта, штат Айова, было четырнадцать лет, и к тому дню, когда Пэт Холмс из агентства Гленна Шоу привел ее к режиссеру, подбиравшему актеров для "Лолиты", она уже год работала на телевидении и в рекламе. Кубрик посмотрел на девушку еще раз, включил ее фотографию в свою коллекцию и представил все фотографии Набокову. Перебирая их, писатель указал на снимок Лайон и объявил: "Никаких сомнений, она подходит". Харрис и Кубрик немедленно заключили с ней контракт на семь лет.

После этого подобрать остальных исполнителей было нетрудно. Шелли Уинтерс, слегка увядшая с годами сластолюбивая толстушка, была приглашена - письмом - на роль Шарлотты, матери Лолиты. В это время основной ее работой были поездки в свите Джона Кеннеди. Набоков настаивал на знакомстве с каждой кандидатурой, и в перерыве между поездками Кубрик послал Уинтерс в Нью-Йорк, в отель "Шерри Незерленд", повидаться с писателем. Набоков одобрил ее.



"Лолита"

Между тем работа над сценарием "Лолиты" продолжалась. Набоков передал Кубрику четырехсотстраничную рукопись, и тот уменьшил ее до приемлемых размеров. Одновременно, уже имея обязательства Набокова, Лайон, Уинтерс и Мейсона (который, однако, не подписывал контракт до сентября 1960 года, до месяца, когда был согласован последний вариант сценария), Харрис и Кубрик подыскивали студию для съемок "Лолиты". Их встречали без особого восторга, хотя книга была бестселлером.

Из главных оставалась незанятой только роль Клэра Куильти, соперника Гумберта. Она не требовала какого-то определенного актера. Кеннет Хайман предложил кандидатуру Питера Селлерса.

Селлерсу было тридцать шесть лет, он становился звездой мирового экрана - головокружительная карьера для человека, бросившего школу в четырнадцать лет и начавшего путь в шоу-бизнесе с должности мальчика на побегушках в варьете, где его отец был музыкантом. У Селлерса было много общего с Кубриком. Оба рано ушли из школы, работали ударниками в джазе, любили фотографию и в детстве больше времени проводили в темной комнате, проявляя снимки, чем на воздухе.

Способность Селлерса преобразаться приводила Голливуд в восхищение. Пресса провозглашала его наследником Алека Гиннесса, который тоже играл по несколько ролей, например в фильме "Добрые сердца и короны". Это сравнение радовало Селлерса, известного неуверенностью в себе, он гордился подобием дружбы с замкнутым Гиннессом - они познакомились на съемках фильма "Убийцы леди" в 1955 году.

Теперь "звездный состав" актеров был набран, и "Лолита" стала куда более серьезным проектом, чем полгода назад, так что "Северн Артс" повысила ее бюджет до 1,75 миллиона долларов.

Кубрик нанял оператора Освальда Морриса, известного своим искусством в съемке черно-белого "настроенческого" кино. Но здесь его приемы не срабатывали, и Моррис возмущался тем, что Кубрик беспрестанно менял установку света. "Он может сказать: "Теперь я хочу, чтобы эта сцена была освещена так, словно горит одна лампочка в центре декорации". Пятнадцать минут спустя возвращается и спрашивает: "Зачем весь этот свет? Я же сказал - одна лампа". Я отвечаю: "Этот свет в точности соответствует освещению одной лампой". Эти допросы относительно освещения были довольно утомительными".

Позже, в процессе съемок, когда бульварные газеты заполучили несколько фотографий Лайон, чье участие в картине держалось в тайне, Кубрик обвинил Морриса в том, что именно он дал сведения прессе.

Кубрик решил, что в фильм надо включить натуральный материал, снятый в Америке, и пригласил оператора Боба Гаффни снять автострады и мотели для задних планов. Когда основные съемки были закончены, Кубрик вернулся в Нью-Йорк и стал ездить с Гаффни и своей женой Кристиан, собственноручно снимая дополнительный материал. Моррису он об этом ничего не сказал, что было серьезным нарушением профессиональной этики. Обида мучила кинооператора до конца жизни.

Кубрик начал снимать "Лолиту" на студии АВРС вблизи Лондона в октябре 1960 года. Фильм начинался с того, что Гумберт Гумберт едет в автомобиле сквозь туман к большому загородному дому, в котором Клэр Куильти спит среди разгрома, оставшегося после вчерашнего пиршества. У Набокова этот эпизод есть, но поместить его в начало фильма решил Кубрик. Это помещало Куильти - и актера Селлерса - в центр истории, которая тем самым становилась в большей степени рассказом о соперничестве двух мужчин, чем, как в книге, о взаимном соблазнении Лолиты и Гумберта.

Гумберт находит соперника в доме, где на каждом шагу следы попойки. Куильти бродит, завернувшись в простыню, как в тогу. ("Я - Спартак, - пьяным голосом сообщает он Гумберту, - вы пришли насчет освобождения рабов или чтоб прибраться?")

Он ничуть не боится пистолета, зажатого в руке Гумберта, и предлагает ему сыграть в "римский пинг-понг". "Как двое сенаторов", - говорит он, продолжая тему Спартака. По настоянию соперника Куильти читает стихотворение, которое Гумберт написал о том, как тот соблазнил Лолиту, вставляет критические литературные замечания, затем бросается вверх по лестнице и прячется за портретом дамы в стиле Гейнсборо. Гумберт стреляет сквозь портрет и убивает Куильти.

Кубрику доставляло удовольствие работать с Селлерсом, так легко адаптирующимся, тонким актером. Александр Уокер пишет, что Кубрик словно добавлял актеру кислорода, чтобы его воображение разгоралось ярче. Кубрик дал Селлерсу еще и роль школьного психолога (возможно, подозревающего о взаимоотношениях Гумберта и Лолиты), а также безымянного человека, заговорившего с Гумбертом у мотеля, в котором началась любовная история. Куильти были приданы два обличья: страдающего с похмелья шута в начале фильма и обходительного телевизионного драматурга, появившегося на школьном балу в Рамздейле в белом смокинге и очках в роговой оправе, - пародия на нью-йоркского светского льва. Когда Селлерс продемонстрировал весь свой набор американских акцентов, Харрис решил, что один из них похож на выговор джазового антрепренера Нормана Гранца, удалившегося от дел и жившего в Швейцарии. В письме Гранцу он попросил записать на магнитофон несколько сцен с американским носовым произношением, которое Селлерс и стал копировать.

Легкость, с которой удавалось убедить актеров самостоятельно сотворить большую часть фильма, заставила Кубрика поверить, что он больше не нуждается в сценаристах. Если можно заставить актеров играть, основываясь лишь на характере персонажа, значит, можно снимать фильм прямо по роману, без сценария. Это заблуждение, распространенное среди режиссеров, обладающих способностью видеть, доставило немало неприятностей Кубрику, как и другой знаменитости - Федерико Феллини. После "Лолиты" у Кубрика в течение всей его деятельности были конфликты со сценаристами, поскольку он пробовал обойтись без них. Он гнал от себя подозрения, что без логики и выверенной структуры сценария его фильмы не будут в полной мере связными.

Со временем Кубрик пришел к компромиссу. Фильм, полагал он, строится вокруг группы связанных между собой эпизодов - пяти-шести сцен, на которые опирается тема фильма. Если они выполнены и расставлены где следует, пробелы между ними могут быть заполнены краткими описательными звеньями или закадровым голосом. Подготовка сценариев для картин Кубрика стала изнурительным процессом; споры обычно длились месяцами, отбрасывались бесчисленные идеи, находились и совершенствовались ключевые эпизоды - утомительная работа.

"Лолита" снималась по набоковскому сценарию, переделанному Кубриком. После первой сцены - столкновения с Куильти в огромном загородном доме - начинается ретроспекция. Гумберт (которого Мейсон снабдил протяжным городским выговором) приезжает в Рамздейл отдохнуть перед чтением курса французской поэзии в Бердслейском колледже в штате Огайо. Он ищет жилье, но ему не нравится дом Шарлотты Гейз, ее пироги и сама она, снобка из предместья, пока он не замечает Лолиту, загорающую на газоне за домом. "Что заставило вас передумать?" - спрашивает Шарлотта. "Должно быть, ваш пирог с вишнями", - вкрадчиво отвечает Гумберт, преисполненный надежды.

Лишив Лолиту прыщиков, жевательной резинки, ободранных коленок, Кубрик создал достаточно пластичный образ, который мог понравиться половине зрителей. Сью Лайон в цветастом бикини (к тому времени ей исполнилось пятнадцать лет), лениво сидящая на солнышке, покачиваясь под музыку портативного радиоприемника и оценивающая Гумберта дремотным взглядом поверх солнечных очков-"сердечек", была, по определению Ричарда Корлисса, "не потенциальной возможностью, она была уже готова".

Остальное в "Лолите" больше походит на черную комедию нравов, чем на сексуальное преследование, изображенное в романе. Кубрик особенно переживает Шарлотту с ее жаждой "культуры", представленной репродукциями импрессионистов и не совсем правильно употребляемыми французскими словами, ее домогательствами Гумберта, сопровождаемыми время от времени кивками в сторону "покойного мистера Гейза", чьи вещи и фотография хранятся в святилище спальни. Истинные интересы Гумберта изящно прочеркнуты в эпизоде, когда Шарлотта привлекает его к своему рыхлому телу, а его взгляд и воображение прикованы к фотографии Лолиты рядом с кроватью.

Кубрик рывком преодолевает остальное повествование. В кульминации Гумберт открывает для себя повзрослевшую Лолиту - беременную hausfrau¹, живущую в дешевой лачуге в пригороде. Она отказывается бросить мужа и вернуться к Гумберту; постскрипту сообщает нам, что она умрет несколько месяцев спустя при родах.

Не много найдется фильмов длительностью в сто пятьдесят три минуты, в которых действие развивается в таком темпе и так уверенно, как в "Лолите". Шарлотта тайком читает дневник Гумберта, узнает о его страсти к ее дочери. За этим следует бурная сцена: Гумберт спешно спускается по лестнице, чтобы уверить Шарлотту, что она ошиблась, но раздается телефонный звонок, и ему сообщают, что Шарлотта погибла - ее сбила машина поблизости от дома.

Гумберт в смущении осматривает тело жены на дороге, этот эпизод переходит в сцену пьяного оцепенения, когда он напивается, лежа в ванне, держит у губ большой стакан виски (уже далеко не первый), а в дом приходят друзья и отец шофера, сделавшего его вдовцом. "Вы проявили такое понимание, - с облегчением говорит этот человек, когда Гумберт объясняет ему, что не собирается подавать в суд. - Я готов вам предложить... Может, вы разрешите оплатить расходы на похороны". Он удивлен, когда Гумберт соглашается.

Набоков был неизменно великодушен к фильму и всячески хвалил его прессе, а про эту сцену, придуманную Кубриком, сказал, что сожалеет, что это не его собственная выдумка.

Менее бесспорной ему казалась сцена соблазнения Гумберта Лолитой в мотеле, следующая за комическим эпизодом с раскладушкой, которая рушится под Гумбертом. ("Это может случиться с каждым!" - говорилось в рекламных буклетах, авторы которых были рады найти что-либо для рекламы без прямого упоминания секса.) "Легион нравственности" нашел неприемлемой только эту сцену: "Мы рекомендуем, чтобы совращение было показано намеком, без любого проясняющего события диалога, и, безусловно, не в постели". Харрис отвечал: "Разве не более непристойно дать понять, что это произошло на полу или в каком-то другом месте?" Он обещал, что Лолита будет

¹ Hausfrau (нем.) - домохозяйка.

одета в плотную фланелевую ночную рубашку, а Гумберт - в пижаму и халат, но дальше отступить не согласился. "Мы ни на минуту не забываем, что эта сцена щекотливая в смысле цензуры, но она же - ключевая сцена для всего нашего повествования".

Выполняя данные обещания, Кубрик снял злополучную сцену образцово-добродетельной. Лолита шепотом описывает "игры", которым она выучилась в летнем лагере, и предлагает научить некоторым из них Гумберта. Это сделано с таким отсутствием кокетства у Лайон и с таким благопристойным интересом со стороны Мейсона, что разговор вполне мог идти о настольных играх, а не о сексе, которым она занималась вместе с подружкой и единственным в лагере мальчиком (как сказано в книге Набокова).

"Метро-Голдвин-Майер" представила "Лолиту" на Венецианский кинофестиваль как официальный конкурсный фильм от США, и это было первым важным признанием творчества Кубрика.

Поскольку "Лолиту" готовили при посредстве швейцарской корпорации "Аня Продакшнз" (названной по имени дочери Кубрика и его жены Кристиан, Ани-Ренаты, родившейся в апреле 1959 года), Харрис и Кубрик смогли получить свою прибыль при низкой налоговой ставке, что обеспечило их в финансовом отношении на всю жизнь.

Обладая деньгами, Кубрик приобрел то, чего хотел больше всего на свете - независимость.

В 1960 - 1961 годы Кубрик, обретая семейное счастье и обосновавшись в центре Нью-Йорка, стал постепенно разочаровываться в Америке. Опыт работы в Лос-Анджелесе подсказывал ему, что он никогда не будет чувствовать себя в этой стране как дома. "Написано много книг и снято множество фильмов о том, как Голливуд развращает людей, - говорил он. - Но это не главное. Самое ужасное - это чувство неуверенности, рожденное завистью. Поэтому нужно просто делать свое дело и ограждать себя от потаенной недоброжелательности".

Стремление оградить себя вылилось в решение уехать. Этому решению способствовало рождение второго ребенка. Следом за Аней 5 августа 1960 года, перед самым выходом на экраны "Спартака", появилась на свет Вивиан-Ванесса, и забота о благополучии девочек и Кристиан постепенно стала главной для Кубрика. Он, редко дававший волю чувствам (в связи с этим обычно вспоминают, как он прослезился при демонстрации своего фильма "Страх и желание"), сказал: "Если как следует подумать, семья - самое главное в жизни. Ты стоишь за дверью палаты, где твоя жена рождает ребенка, и бормочешь: "Боже, какая ответственность! Стоило ли брать на себя такую трудную обязанность?" - а потомходишь, видишь лицо своего ребенка, и - бах! - просыпается древний инстинкт, ты ощущаешь радость и гордость".

Он не случайно говорил об ответственности. Кубрик, как большинство западных людей, испытывал страх перед ядерной войной. В 1960 году Хрущев сорвал парижскую встречу в верхах сообщением о полете американского самолета-разведчика У-2 над территорией Советского Союза. 1961 год принес провал высадки на Плайя-Хирон и возведение Берлинской стены, 1962-й - кубинский ракетный кризис. Европа, во всяком случае издали, казалась более надежным местом для жизни, чем Соединенные

Штаты. Желание Кубрика перебраться в Европу становилось все сильнее, в особенности после того, как он понял, что продолжить карьеру кинорежиссера сможет только в Лондоне, а не в Голливуде.

В то же время Кубрик все больше увлекался изучением разрушительной техники. Он много читал о современных способах ведения войны. К 1963 году собрал около восьмидесяти книг о ядерной стратегии, таких как "О термоядерной войне" Германа Кана, военного теоретика корпорации РЭНД. Он подписывался на технические журналы по вооружениям. На его письменном столе рядом с "компьютерным шахматистом" немецкого производства с табличкой "гроссмейстерский уровень" стоял портативный компьютер, имитирующий эффект взрыва ядерной бомбы.

Сначала, по словам Кубрика, его интерес был вызван просто заботой о выживании. "Затем постепенно я стал осознавать парадоксальную природу сдерживания... Если ты слаб, ты можешь спровоцировать первый удар. Если ты становишься слишком сильным, ты можешь предпринять упреждающий удар. Пытаться поддерживать хрупкое равновесие почти невозможно, так как секретность не позволяет узнать, что делает противник, и наоборот. И так до бесконечности".

Его страхи были обоснованны, но в них также был привкус паранойи, которая постепенно стала характеризовать его жизнь и работу. Еще ребенком он был одержим навязчивыми идеями, а в подростковом возрасте эта особенность превратилась в чрезмерную, отдающую нездоровьем. Кубрик не принимался ни за какое дело, не изучив досконально каждый аспект, не проверив каждую возможность. И таким образом, разрушая собственный мыслительный аппарат, пришел к мысли о разрушении машин. В его фильмах, где действуют системы, которые отказывают, и планы, которые не осуществляются, обсуждались те же самые проблемы, только в глобальном или космическом масштабе, словно и на гармонию вселенной нельзя было более полагаться.

Кубрик напоминал человека, пытающегося играть в шахматы на гребной лодке посреди беспокойного моря. На доске правила ясны, игра - образец логики. Но в любую секунду волна может смыть фигуры. Кубрик делает все возможное, чтобы удержать доску в равновесии. Он пытается заглушить беспокойство. Семья Кубрика поселяется в доме, обнесенном высоким забором, и почти никого не принимает. Сам Кубрик становится гиперчувствительным к инфекциям и выпроваживает любого, кто чихнет на съемочной площадке. Держит дома огнестрельное оружие, а в 1966-м в Нью-Йорке, работая с Артуром Кларком над сценарием "2001", носит в своем портфеле охотничий нож.

Кубрик неохотно водит машину, а если ведет кто-то другой, требует, чтобы скорость не превышала тридцати пяти миль в час. (Таксистам говорили, что у него плохо с позвоночником, и просили их ползти как черепаха даже в Нью-Йорке.) На съемках "Лолиты" он поразил англичан, разъезжая из конца в конец павильона на велосипеде.

Кубрик также отказывался летать, причины этого он объяснил декоратору Кену Эдаму, летчику-любителю. "Он учился летать, - говорит Эдам, - и в первом самостоятельном полете началась болтанка, потому что мощность была недостаточна. Он страшно испугался. Сумел выполнить вираж и сесть. Очевидно, он забыл включить второй электрогенератор, то есть летел на половинной мощности. Ему повезло, что сумел вернуться. Мне думается, именно поэтому он больше не захотел летать". По

версии Кубрика, подвела техника, генератор не включился, но он не отрицал, что испытал шок.

Катастрофа, которой чудом избежал режиссер во время своего первого самостоятельного полета, случившаяся, по словам Эдама, в середине 50-х (но, возможно, в 1958-м или 1959-м), привела к тому, что Кубрик начал панически бояться ошибок пилотов. А сообщения о катастрофах гражданских самолетов окончательно уничтожили его веру в авиацию. Когда после съемок "Спартака" ему пришлось лететь из Испании, он не находил себе места от страха. Перелет в 1960-м вместе с Харрисом в Лондон - перед началом съемок "Лолиты" - был последним в жизни Кубрика. После того как Кубрик поселился в Англии, свои редкие путешествия он совершал на трансатлантических кораблях.

У Кубрика появилась новая мания - записывать все на карточках или листках бумаги размером десять на пятнадцать сантиметров, он находил этот размер самым удобным для таких записей. Работая над фильмом "Доктор Стрейнджлав", Кубрик посетил массу писчебумажных магазинов, закупая блокноты, ежедневники, записные книжки. У Кубрика развилась мания вести записи по каждому поводу.

Джереми Бернстайн, врач, приятель и шахматный партнер Кубрика, посетивший съемочную площадку "2001", чтобы написать очерк для журнала "Нью-Йоркер", заметил, что Кубрик "только что заказал образцы записных книжек в одной известной писчебумажной фирме - около сотни - и они были разложены на огромном столе". Кубрик выбрал подходящий образец, и по его заказу стали делать специальные блокнотики.

14 февраля 1962 года (в Валентинов день) MGM опубликовала пресс-релиз, в котором сообщалось, что компания приобрела фильм "Лолита", принятый Производственным кодексом и одобренный Лигой нравственности. Теперь владельцы и администраторы кинотеатров по всей стране могли заказывать фильм в полной уверенности, что местный священник или епископ не обрушат на них с кафедры грома и молнии, а наблюдательные комитеты и группы горожан не выставят у входа в кинотеатр пикеты.

Национальная премьера 24 июня принесла довольно скромные кассовые сборы и сдержанно-одобрительные отзывы. Большинство соглашалось с Босли Кродером, написавшим в "Нью-Йорк таймс", что это неплохой фильм для семейного просмотра и что Сью Лайон (Лолита) не более ребенок, чем была в восемнадцать лет Мэрилин Монро. Фильм принес в американском прокате 3,7 миллиона долларов - изрядная сумма, хотя и не того уровня, что другие популярные фильмы года - "Лоуренс Аравийский" (17 миллионов долларов) и "Как был завоеван Запад" (21 миллион долларов).

К тому, чтобы сделать фильм о ядерной войне, Кубрика подтолкнул Алистер Бакан, глава расположенного в Лондоне мозгового центра Института стратегических исследований. По его рекомендации Кубрик в 1958 году прочел роман "За два часа до гибели", в котором Питер Брайант (настоящее имя Питер Джордж, бывший лейтенант ВВС Великобритании), активный деятель движения за ядерное разоружение, обнародовал свои знания о ядерном противостоянии, излагая вполне вероятный сценарий. Генерал ВВС США Куинтен, командующий Стратегической воздушной базой в Соноре, штат Нью-Мексико, страдающий депрессией, сопутствующей смертельной болезни, отдает приказ о запуске в срочном порядке сорока ракет Б-528,

оснащенных атомными боеголовками, к советским целям. По сути дела, это нападение. Призывая официальный Вашингтон уничтожить Советский Союз, Куинтен запечатывает базу и приказывает подчиненным оказать сопротивление тем, кто попытается проникнуть туда с намерением узнать код, известный только генералу. Книга заканчивается оптимистически: русские и американские лидеры торжественно заверяют друг друга, что подобная авантюра больше не повторится.

Кубрик не придавал большого значения оригинальности сюжета. Virtuозность его работы проявлялась в форме, а не в идее. В тот момент в работе находилось не менее полудюжины "ядерных" сюжетов. В частности, "На последнем берегу" Стэнли Креймера - достойная, хотя и лишенная вдохновения, версия бестселлера Нэвила Шута. В фильме с максимальной достоверностью изображалась реальность атомной войны; ядерные осадки неумолимо уничтожают все живое, пока не остается лишь горстка выживших людей в Австралии. Премьера фильма в декабре 1959-го была принята равнодушно. Даже звездный состав фильма - Грегори Пек, Ава Гарднер и Фред Астер - не привлек публику. Кубрик, которого в начале творческой деятельности путали с Креймером, легко мог себе представить, какие саркастические сопоставления между его версией романа "За два часа до гибели" и фильмом "На последнем берегу" сделают критики. Увы, останавливаться было поздно.

Кубрик начал снимать "За два часа до гибели" в Шеппертоне в октябре 1962 года. Теперь фильм назывался "Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу". В качестве художника фильма Кубрик выбрал относительно малоопытного Кена Эдама, по происхождению немца, известного своими декорациями к фильму "Доктор Но", первой ленте с Джеймсом Бондом, поставленной Теренсом Янгом. Кубрик заказал ему декорации лаборатории преступного ученого, где должны были возвышаться четыре косых бетонных распорки, переходящих под прямым углом в потолочные балки, - конструкции, напоминавшие контрфорсы университета Тафт и стиль предвоенных немецких футуристических романов, интерьеры огромных залов с блестящими полами, заставленными жужжащими механизмами.

Эдам сделал вариант своих декораций к "Доктору Но", потому что этого хотел Кубрик. Но никто даже не заметил сходства. Военный зал, который Эдам построил в павильоне Б в Шеппертоне и которому предстояло стать одним из самых характерных и самых впечатляющих образцов современных декораций, стал камнем преткновения в спорах о том, как делать "Доктора Стрейнджлава". Страсти вокруг него накалялись. В центре двенадцати сотен квадратных метров блестящего черного пола в кольце света стоял круглый стол семи метров в диаметре, покрытый зеленым, наподобие бильярдного, сукном. За ним сидели три-дцать актеров, по большей части в толстых суконных военных мундирах и - совершенно несоответственно - в войлочных тапках поверх ботинок, чтобы не царапать пол, и обливались потом. Стены были завешаны освещенными картами высотой в десять метров, изображавшими Советский Союз, Соединенные Штаты, Европу и Азию. Без обозначения городов и границ континенты выглядят голыми и простыми, как настольная игра. Тем больший эффект создают сорок светящихся стрелок, медленно движущихся к десяткам точек, разбросанных по карте Советского Союза: каждая стрелка изображает американский самолет с ядерным оружием, каждая точка - цель.

Эта конструкция ставила перед Кеном Эдамом трудные проблемы. Масштабность этих карт-дисплеев вместе с наклонными контрфорсами создавала ощущение

клаустрофобии. "Когда мы выстроили декорации и положили черный пол, - вспоминал он, - это ощущение усилилось. Ощущение жути. Нам пришлось решать массу проблем. Например, с огромной поверхностью блестящего пола. Заранее были изготовлены древесно-волоконистые плиты размером восемь на четыре фута, покрытые блестящим черным материалом, но когда пол был уже на две трети уложен, выяснилось, что он неровный, волнами, потому что пол в старом павильоне был отнюдь не идеальным. К тому же мы использовали плиты толщиной в четверть дюйма, а не в три четверти, и они оказались слишком тонкими. Пришлось все переделывать заново.

Большие карты вычертили в художественном отделе, увеличили до размера четыре фута на три, затем увеличили фотографическим способом, наклеили на фанерные щиты и наложили сверху плексиглас. Мы со Стэнли решили проецировать на карты условные обозначения. Для этого требовалось двадцать-тридцать 16-миллиметровых проекторов. Поэтому решено было просто прорезать эти условные обозначения в фанере, на которую были наклеены карты, и поместить сзади 75-ваттные лампы заливающего света с автоматическим круговым переключением.

Особую проблему создавала жара, настолько сильная, что фотографии начали отставать от фанеры, несмотря на плексиглас, который должен был их удерживать. Пришлось поставить за декорациями целую фабрику кондиционеров, чтобы предохранить павильон от возгорания. Не меньше хлопот доставляло кольцо ламп над столом, которое так нравилось Стэнли. Это был основной источник света для освещения актеров, которые сидели вокруг карточного стола. Мы проводили целые часы в моей конторе, экспериментируя с лампами заливающего света на разной высоте надо мной или над ним, пока Стэнли не удостоверился, что угол правильный и освещенность нужна.

У нас не было сделано ни одного кадра полностью освещенного Военного зала, так что увидеть его настоящие размеры было невозможно. Стэнли сделал это намеренно. Он не хотел, чтобы декорации были похожи на те, что в фильме о Бонде, чтобы были видны какие бы то ни было границы этого вызывающего клаустрофобию бомбоубежища. Тогда мне казалось это странным, но теперь понимаю, что он был совершенно прав".

Похоронная торжественность Военного зала пугала всю группу. Его наклонные потолочные балки таяли во тьме, над кольцом света, освещавшим стол для совещаний, но ощущение от них оставалось и наводило на мысль о тяжести бетона, который они на себе держат. Когда Стрейнджлав в кульминационном моменте фильма вкрадчиво говорит перепуганным генералам, что нужно спуститься еще ниже, в шахтные стволы, прихватив с собою самых красивых и плодовитых женщин, его тон не только похотлив, в нем сквозит клаустрофилия, любовь к темным закуткам, где свили себе гнездо мастера войны.



"Доктор Стрейнджлав или Как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу"



На съемках фильма "Доктор Стренджлав или Как я полюбил атомную бомбу"

Чувство подавленности, усиленное односложным, лишенным эмоций стилем режиссуры Кубрика, стало заметно сказываться на съемочной группе. "У Кубрика совершенно отсутствовало чувство юмора, - говорит оператор Гилберт Тейлор, - чувствуя на себе его взгляд, никто не мог смеяться". Этот тяжелый взгляд не знал исключений. "Его жена часто приходила и сидела среди декораций, - продолжал Тейлор, - и он ни разу не сказал ей ни слова". Явно равнодушный к неудобствам, которые испытывала съемочная группа, Кубрик, всегда в пиджаке и часто при галстуке, с неизменной сигарой в углу рта, метался по площадке.

Съемки закончились 23 апреля 1963 года, после пятнадцати недель работы. В черновом монтаже фильм всех привел в смятение явной непонятностью сюжета и неровностью тона. "При первых кадрах, - вспоминал монтажер Энтони Харви, - нам всем хотелось сквозь землю провалиться. Гармония, которая, вероятно, присутствовала на бумаге, исчезла как не бывало". В результате из бюджета в два миллиона долларов большая часть ушла на монтаж, которым Кубрик занимался восемь месяцев.

Решив обосноваться в Англии, Кубрик купил Эббот Мид, усадьбу в четырнадцати милях к северу от Лондона, довольно близко от киностудии в Боремвуде. Дом в георгианском стиле, с большим участком, обнесенный высокой стеной с тяжелыми

железными воротами, обращенный фасадом к дороге. А с другой стороны открывался поразительный вид на поросшую лесом долину. Это был дом человека, стремящегося к безопасности и уединению. В течение 1964 года там обосновалась Кристиан с дочерьми. Кристиан вернулась к живописи, которая должна была стать ее второй профессией.

Словно для того, чтобы подчеркнуть свое двойное гражданство, Кубрик сохранил свою нью-йоркскую квартиру в районе Центрального парка. Это было мудро. По мере того как американские кинорежиссеры наводняли страну, привлеченные возможностью дешевой съемки, содействием государства и наличием множества опытных актеров, жалование которых было ничтожно по сравнению с голливудским, британская киноиндустрия вставала на ноги. Прецеденты были. В 30-е годы правительство Великобритании ввело квоту на прибыли от проката фильмов, а спустя десятилетие, во время второй мировой войны, резкое сокращение их в прокате стимулировало английских продюсеров. Но так или иначе каждый раз Голливуд вновь брал реванш, и производство на британских киностудиях опять и опять сокращалось.

Со своей стороны американские режиссеры в Европе не процветали. Там пробовали работать многие, начиная с Рекса Ингрема, который в 20-х годах обосновался в Ницце со своей женой, кинозвездой Элис Терри. Последняя волна эмиграции состояла из левых режиссеров, находившихся в Голливуде в "черных списках". Жюль Дассен и Джозеф Лоузи пользовались некоторым успехом, но работа их оплачивалась скудно, оплата зависела от американских компаний, принимавших их фильмы для размещения в прокате. У Кубрика был не тот характер, чтобы делать элитарные драмы в духе Лоузи или триллеры с мировыми звездами, как Дассен. Равным образом Кубрик не мог больше выносить жизнь нанятого Голливудом режиссера.

Континентальная Европа была захвачена "новой волной". Французы со своим "партизанским" кинематографом, используя 16-миллиметровые камеры и легкие магнитофоны, атаковали величественный Голливуд, которым они, как ни парадоксально, глубоко восхищались и под влиянием которого основательно находились. Поборник независимого кинематографа и ручной техники, Кубрик, который, можно сказать, покорил Эверест, таская на плечах (со значительной помощью других) эту переносную технику, большую 70-миллиметровую камеру, чтобы снять Флойда и его группу, спускающихся в лунный кратер Тихо Браге в фильме "2001: Космическая одиссея", с уважением относился к "новой волне". Но, как большинство голливудских режиссеров, не хотел принимать в ней участия, как и в любых других школах или движениях. В 1964 году французский журнал *Cinéma* задал Кубрику вопрос, повлияла ли на него "новая волна". Кубрик ответил: "Хорошие режиссеры, собираясь вместе, создают впечатление, что существует "школа". Но я не знаю, что такая "школа" представляет. Несомненно, Трюффо и Годар всегда делают интересные фильмы, иногда они делают великолепные фильмы. Но я, по правде говоря, не могу сказать, имеют ли они какое-либо влияние в Америке. Сейчас очень многие знают, как пользоваться камерой и магнитофоном, поэтому у нас обилие дебютов. Документальная техника, зачастую применяемая в фильмах "новой волны", наиболее практична при создании фильма с ограниченным бюджетом. Каких-либо других реальных нововведений со времен "Нетерпимости" Гриффита я тут не вижу. Возможно, есть одно исключение - рваный монтаж, когда, например, сцена вдруг переносится из

одного места в другое или одно изображение наплывает на другое. Не знаю, кто именно это придумал, но пионеров явно следует искать среди операторов-хроникеров".



Стэнли Кубрик и Питер Селлерс в роли доктора Стрейнджлава

Хотя Кубрик работал с британскими специалистами и актерами, денежные средства поступали к нему из Соединенных Штатов и его фильмы зарабатывали большую часть денег тоже там. Он спал, пока в Англии длился день, и бодрствовал, пока был день в Северной Америке. О его мироощущении красноречиво говорят прозвища, которые он раздавал в своем кругу: Сокол, Парящий, Недостигаемый, Минотавр, Полярис, наконец, Северная Звезда - единственная неподвижная точка на небесах, на которую ориентируются все, кто плывет на кораблях. Сам же он чувствовал себя Одиссеем, мифическим странником, не имеющим дома. Вместе с теннисоновским Улиссом он мог сказать: "Я становлюсь именем". В равной мере, однако, он мог идентифицироваться с Одиссеем, сумевшим убежать от ослепленного Полифема, назвав себя Никто. И что лучше фильма могло бы заявить о его новой независимости от американской и европейской кинорежиссуры, о его статусе подлинно нового режиссера, творца нового этапа в развитии кинематографа, фильма, действие которого происходит где-то за пределами Земли и рассказывает о "трех вещах, которых никто не понимает... Смерти... Бесконечности и Начале Времен"?

Логично считать, что именно в 1957 году Кубрик заинтересовался научной фантастикой. В 1956-м MGM выпустила на экран "Запретную планету", первый современный научно-фантастический фильм, сделанный на большой киностудии. Обычно в этой области трудились весьма ограниченные в средствах независимые режиссеры. Тем не менее существует достаточно косвенных доказательств того, что проект фильма "2001: Космическая одиссея" созрел раньше, чем принято считать.

Обычно начальной датой считается февраль 1964 года, а исходным пунктом - ресторан "У торговца Вика" отеля "Плаза" в Нью-Йорке, где Кубрик, приехавший по случаю американской премьеры "Доктора Стрейнджлава", обедал с Роджером Кэресом, репортером "Колумбии", который получил задание освещать фильм.

Кэрес спросил, что Кубрик собирается делать дальше. "Вы будете смеяться, - ответил Кубрик, - но меня захватила мысль о существовании космических пришельцев". Для такого случая трудно было бы выбрать место более подходящее, чем

"У торговца Вика" - к этой сети ресторанов Кубрик всегда выказывал почти извращенную привязанность. Для человека, который никогда не путешествует и предпочитает всегда есть и спать дома, эти псевдополинезийские рестораны, существующие исключительно при отелях корпорации "Хилтон", предлагающие причудливую еду в неких диснейлендовских декорациях, представляли собой прекрасное сочетание экзотического и привычного. Можно объехать целый мир и везде пить все тот же голубой или желтый коктейль из украшенного бумажным зонтиком бокала, в котором плавают цветы и ломтики фруктов, ковырять вилкой все в тех же тарелках с гигантскими креветками или морожеными крабами в кокосах и ананасах, которые подаются облитыми горячим ромом. Неудивительно, что привилегия устраивать в отели кубриковскую команду с космической станции, путешествующую по миру в связи со съемками "2001", всегда принадлежала корпорации Хилтон.

Непосредственным источником вдохновения для "2001" была, однако, не научная фантастика, а американский запад. В 1962 году MGM выпустила на экраны киноэпопею "Как был завоеван Запад". Фильм длительностью 162 минуты, снятый четырьмя режиссерами, претендовал на то, чтобы рассказать историю продвижения на запад Америки в четырех эпизодах, охватывая в целом около столетия. Эти драматические эпизоды были обрамлены огромным количеством метров документальных съемок, связанных с общим замыслом дикторским текстом Спенсера Трейси.

MGM сняла фильм трехполосной синерамой, он получился больше любого широкоформатного фильма, его снимали стоящими рядом тремя камерами и проецировали тремя проекторами, при этом оставались три нечетких полосы, где одно изображение находило на другое. Несмотря на этот небольшой дефект и на то, что фильм мог быть показан только в горстке кинотеатров, "Как был завоеван Запад" собрал в прокате 21 миллион долларов и номинировался на три "Оскара", но получил только один - за сценарий Джеймса Уэбба. По всему миру антрепренеры, поощряемые киностудией, строили или перестраивали кинотеатры, чтобы приспособить их к синераме, и настойчиво добивались фильма для показа. Первые пресс-релизы заверили всех, что фильм будет сниматься "по методу синерамы", а рабочее название его звучало так: "Как была завоевана Солнечная система".

Решив сделать научно-фантастический фильм, Кубрик, как всегда методичный, велел ассистенту составить список наиболее заметных в этой области писателей и намеревался прочесть хотя бы по одному произведению каждого из них.

- Зачем тратить время, читая всех подряд? - спросил Кэрес, сидя с Кубриком в ресторане "У торговца Вика". - Почему не начать с лучшего?

- С кого?

- С Артура Кларка.

- Но мне казалось, что он помешался, - ответил Кубрик, - и живет отшельником где-то на дереве в Индии.

Кэрес, близкий друг Кларка, объяснил, что писатель, несмотря на некоторую эксцентричность, вполне нормальный англичанин лет сорока, который, хотя и родился в Сомерсете, живет на Цейлоне из-за благодатного в физическом и нравственном отношении климата, а также потому, что его давний друг, Майк Уилсон, занимается здесь ловлей жемчуга. Кларк много путешествует и должен быть в Нью-Йорке через несколько недель по случаю открытия Всемирной выставки.

После обеда Кэрес телеграфировал Кларку на Цейлон:

"Стэнли Кубрик ("Доктор Стрейнджлав", "Тропы славы" и т. д.) заинтересован в том, чтобы сделать фильм о космических пришельцах. Заинтересован в Вас. Интересно ли это Вам? Он думал, что Вы отшельник".

Кларк не видел "Доктора Стрейнджлава", но ему понравился фильм "Лолита". С характерной экспансивностью он телеграфировал в ответ:

"Страшно заинтересован в том, чтобы работать с enfant terrible. Свяжитесь с моим агентом. Почему Кубрик решил что я отшельник?"

Если бы Кэрес порекомендовал Айзека Азимова, Роберта Хайнлайна, Рея Брэдбери или еще кого-нибудь из полудюжины других популярных писателей-фантастов, фильм "2001: Космическая одиссея" получился бы совсем иным. Но Кларк и Кубрик подходили друг другу. Обоим был присущ гомоэротический стиль, характерный для "2001": глянцевиный, бесполой, с повышенным вниманием к изображению. Оба обладали самомнением и были упрямы - Кларк имел прозвище Эго, и Кэрес верно понял, что эти двое будут работать друг с другом лучше, чем с относительно слабым партнером, которого более сильный мог легко подавить.

Кэрес к тому же оказал Кларку услугу. Что бы он ни говорил Кубрику, его друг был далек от лавров лучшего в мире писателя-фантаста. "Литературные его дарования обычны, проза заурядна", - говорил о Кларке историк научной фантастики Брайан Олдисс, который сам впоследствии сотрудничал с Кубриком, но безуспешно. С другой стороны, Олдисс признавал, что "более, чем какой-либо другой писатель-фантаст, Кларк оставался верен отроческому видению науки как спасителя человечества, а человечества как расы могущественных богов".

Кларк всегда был привлекателен в основном для британского рынка, и, хотя у него была репутация человека, способного к научной экстраполяции, в основе которой лежал его юношеский интерес к ракетной технике и удачная догадка относительно использования стационарных спутников во всемирной сети коммуникаций, другие его предположения - ракеты, запускаемые из горизонтального положения, Марс, похожий на пустыню Сахару, разведение китов на фермах, как коров, - оказывались по большей части ошибочными. Более поздний роман "Лунная пыль" основывался на гипотезе, что луна покрыта настолько глубоким слоем тонкой пыли, что по ней не смогут перемещаться обычные транспортные средства.

Работа с Кубриком прославила Кларка. Она превратила одного из первых среди второразрядных писателей-фантастов в выдающуюся личность. Один из выступавших, приветствуя Кларка на симпозиуме в Массачусетском технологическом институте, охарактеризовал его так: "Единственный известный мне человек, который без сомнения может быть представлен четырехзначным числом - 2001".

В марте 1964 года Кубрик пишет Кларку, официально формулируя свои честолюбивые намерения. "Он хотел сделать фильм, который все признали бы действительно хорошей научной фантастикой", - рассказывал друзьям Кларк. Темы должны были быть следующие: 1. Причины веры в существование разумной внеземной жизни. 2. Влияние, которое подобное открытие будет иметь на Земле в ближайшем будущем. "Это должен быть, - с надеждой писал Кубрик, - фильм величественный, как миф".

Ожидая, пока Кларк прибудет в Нью-Йорк, Кубрик прочитал ряд его работ. Одна из книг сразу же привлекла его внимание. Изданная в 1954 году "Конец детства" - одна

из лучших книг Кларка, в ее основе лежат труды Олафа Степлдона², британского мистика, чьи романы "Последние и первые" и "Создатель звезд" вдохновили целое поколение писателей идеей человечества, тысячелетиями совершенствующегося на фоне звездной бесконечности вселенной.

Как впоследствии "2001: Космическая одиссея", "Конец детства" охватывает столетие, одни герои сменяют других, ведь подлинный герой книги не человек, а Человек. Тема та же, что в окончательном варианте "2001": первый контакт людей с чужой расой. То же самое с развязкой: открытие, что люди пришли к конечной точке своей эволюции и должны быть уничтожены в разрушительной войне, в результате чего появится Новый Человек. Герои последней части книги - последнее поколение человечества. Далее следует новая, более высокая ступень развития. Все это напоминает финальные кадры "2001", изображающие Звездное дитя, родившееся в Космосе.

17 мая Артур Кларк и Кубрик обменялись рукопожатием, договорившись о создании повести и (или) сценария "Как была завоевана Солнечная система". Выйдя во внутренний дворик пентхауза Кубрика в Нью-Йорке около девяти вечера, оба они увидели яркий объект, пересекающий небо. Кларк счел, что это спутник, но "Нью-Йорк таймс" не сообщала о прохождении орбитального спутника в ту ночь. Выяснилось, что это был "Эхо 1", тридцатиметровый шар с металлизированным покрытием, используемый для исследований высоких слоев атмосферы. Кларк признавался впоследствии, что первой его мыслью было, что они решили вмешаться, чтобы не допустить появления фильма.

Кларк скоро понял, что Кубрик собирается делать не научно-фантастическую мелодраму, а то, что он называл "мифологически-документальным" фильмом с драматическими вставками - наподобие фильма "Как был завоеван Запад". Возможно, в нем будет закадровый голос, в него войдут интервью с экспертами по внеземной жизни и космическим полетам, в которых обозначатся возможности и проблемы, ждущие человека, проникшего в Космос. Для пролога должны были сниматься интервью с известными астрономами, физиками, религиозными лидерами и специалистами по внеземной биологии. Кларк убедил Кубрика взять для этих сцен научным консультантом Фредерика Ордуэя, своего друга астрофизика.



"2001: Космическая одиссея"

После этих интервью сюжет должен был развиваться по двум основным направлениям. Первое: "мы - это достояние", развивающее темы "Конца детства". В фильме человечество в течение тысячелетий находится под благодатным руководством чуждой расы, средство ее вторжения - Черный Монолит, который может действовать

² Степлдон Олаф (1886 - 1950) - английский романист и философ. - Прим. ред.

как сигнал тревоги, но в то же время может оказывать воздействие и обучать. В ранних версиях сценария человекообразные видят в камне нечто вроде документального фильма об охоте. Второе, родственное направление: люди - боги, выход на высшие уровни сознания. Но развитие Человека в Сверхчеловека должно предполагать сложности и даже насилие. В "Конце детства" дети, обладающие теперь сверхразумом, заставляют опустошенную ими же Землю просто испариться. В ранних версиях "2001: Космической одиссеи" Звездное дитя взрывает кольцо атомных спутников, вращающихся вокруг Земли, предвосхищая инициативу "Звездных войн" Рональда Рейгана. Однако представитель человечества выживает и становится воплощением нового сознания.

Мистический смысл человека как грядущего Бога проходит через весь фильм. Кубрик не совсем шутил, когда сказал: "MGM еще не осознает, но они только что выплатили по счету за первый религиозный фильм стоимостью в шесть миллионов долларов". В апреле 1963 года фильм официально стал называться "2001: Космическая одиссея". Весь следующий год Кубрик был почти полностью поглощен черновым монтажом материала, а Кларк переписыванием сценария. Темп научно-технического прогресса под влиянием космической гонки приобрел ошеломляющую скорость. Когда Кубрик начал снимать, "Луна-1" только что стала первым космическим летательным аппаратом, преодолевшим земное притяжение. В 1968 году, когда фильм начали демонстрировать, "Аполло-8" вывел трех американских астронавтов на окололунную орбиту.

Компьютерная технология, конструкция космических скафандров, ракетная техника и физика низких температур развивались ускоренными темпами. Съёмочная группа волновалась за Алексея Леонова, когда он 18 марта 1965 года, покинув "Восход-2" на двенадцать минут девять секунд, стал первым человеком, который вышел в открытый космос. "Рейнджер-9" был показан по телевидению прямым включением, он сделал 5814 фотографий лунной поверхности и затем врезался в нее. Правда, при этом была опровергнута теория Кларка о лунной пыли. Американец Эд Уайт 3 июня повторил выход в космос Леонова. После того как "Маринер" 14 июня прислал фотографии Марса, сделанные с самого близкого расстояния, Кубрик в шутку попросил застраховать его на случай обнаружения марсиан.



"2001: Космическая одиссея"

При невыстроенном сюжете фильма в нем не нужны были сильные характеры и тем более сильное исполнение. Несколько хороших артистов, которые были приглашены в нем играть, отказались, потому что им там нечего было делать. Даже Кир Даллеа, сыгравший Боумана, одного из астронавтов, жаловался, что ему было практически нечего играть в начале фильма, а к концу - еще меньше. Английский

актер Роберт Шоу был в претензии к Кубрику, предложившему ему роль, на что он дал согласие, прежде чем выяснил, что будет сниматься в качестве Стража Луны, предводителя обезьян.

Далее более всего известен по роли в фильме Фрэнка Перри "Дэвид и Лайза", роли психически неполноценного парня, влюбленного в девушку также с нездоровой психикой из той же психбольницы. Он с удовольствием взялся за роль иного плана, где ему не пришлось изображать страдающего подростка. Гэри Локвуд, который начал свою карьеру в кино как каскадер и, прежде чем начать играть второстепенные роли, дублировал Энтони Перкинса, был рад даже неблагодарной роли Фрэнка Пула, второго астронавта.

Остальную группу Кубрик набрал в Лондоне, в том числе североамериканских эмигрантов Роберта Битти и Эда Бишопа. Уильям Силвестр, калифорниец, обосновавшийся в Англии, сыграл Хейвуда Флойда, чиновника, который летит через космическую станцию на базу Клавиус на Луне и включает сигнал монолита. По пути Флойд встречает персонажей в исполнении английских актеров Нормана Росситера и Маргарет Тайсек, превращенных в неправдоподобных русских. Единственно, кого стоит отметить, это дочка Флойда, которую он видит только раз на телевизионном экране и которая просит привезти ей на день рождения лесного зверька. Ее сыграла пятилетняя дочь Кубрика Вивиан. Кубрик снял сцену, в которой кто-то покупает мохнатую зверушку для нее в универмаге, вроде "Хэрродса" 2001 года, но эта сцена, как и многое другое, закончила свое существование на полу монтажной комнаты. Та же судьба постигла и сувенирный магазинчик, где торговали кусочками Луны.

На поиск голоса для компьютера ХЭЛ 9000 было затрачено больше усилий, чем на подбор актеров. Сначала компьютер назывался "Афина" и обладал женской индивидуальностью, затем стал ХЭЛом и получил голос английского актера Найджела Давенпорта, а затем американца Мартина Болсема, пока Кубрик не решил, что наделяет компьютер индивидуальностью в излишней мере. Вернувшись к одной из начальных идей, он пригласил на озвучание Дугласа Рейна. Первоначально Рейна приглашали читать комментарий, который Кубрик собирался дать в фильме "2001", но его в высшей степени спокойный и рациональный среднеатлантический голос стал голосом ХЭЛа.

Кларк воспользовался ХЭЛом, чтобы ввести в фильм несколько личных шуток. Компьютер создан в Урбане, Штат Иллинойс, поскольку давний друг Кларка, профессор, стал преподавателем в Иллинойском университете в Урбане. Песня "Дейзи" была выбрана как личная мелодия ХЭЛа, потому что друзья Кларка, работавшие в телефонной компании Белла, научили свой компьютер именно этой песне. Оба, и Кларк, и Кубрик, отрицали, что, поскольку буквы H, A, L идут по алфавиту перед буквами I, B, M, в названии компьютера HAL содержится намек на IBM. Они утверждали, что HAL обозначает Heuristically Programmed Algorithmic Computer ("Эвристически запрограммированный алгоритмический компьютер") и ничего более. Но многие считают, что факт пристального изучения Кубриком компьютера IBM 7090 во время работы над фильмом "Доктор Стрейнджлав" не случаен. Энтони Берджесс полагал, что интерес Кубрика к кодам привел его к "созданию связей, которые он не осознавал, как в "2001", где имя компьютера ХЭЛ (HAL) ассоциируется с IBM. Он совершенно не подозревал об этом".

ХЭЛ так развился в личность, что его относительно малая значимость для сюжета стала нелепой. Мысль о том, что он сломается и убьет большинство участников

экспедиции, возникла слишком поздно, а рациональное тому объяснение и того позже. Кинозрителей это сбивало с толку вплоть до того, как режиссер Питер Хайамс в 1984 году снял продолжение "2001". В сценарии этого фильма Кларк объяснил, что ХЭЛ полностью владеет сигналом Монолита, но ему приказано не сообщать об этом из соображений безопасности. У вынужденного лгать утонченного разума, не привыкшего к нравственным дилеммам, наступает нервный срыв.

Эта тема мимолетно возникает в "2001", в сцене, где ХЭЛ спрашивает Боумана, сомневается ли тот в своей миссии и не тревожат ли его слухи о Монолите на Луне, появившиеся перед поспешным отлетом экспедиции. Боуман предполагает, что компьютер пишет обычный психологический рапорт о состоянии команды, хотя, очевидно, в контексте повествования в целом эти вопросы ХЭЛа - симптомы развивающейся у него паранойи.

В первоначальном сценарии Боуман поддразнивает ХЭЛа, намекая, что есть "нечто относительно этой миссии, о чем нам не сказали. Нечто неизвестное команде и известное тебе. Мы бы хотели знать, так ли это". "Прости, Дейв, - самодовольно отвечает ХЭЛ, - но я не думаю, что могу ответить на твой вопрос, не зная всего, что знает каждый из вас".

Эти разговоры, как и многое другое, выпали из фильма, когда Кубрик в последнюю минуту решил сделать акцент на изобразительности и выбросил большинство диалогов. Фредерик Ордуэй протестовал против вычеркивания "нескольких страниц прекрасного и совершенно необходимого диалога, без которого то, что происходит позже, кажется бессмысленным". Он был прав: без этих объяснений сюжет распадается. Но Кубрик чувствовал, что фильм должен воздействовать не на рациональный уровень, а на психику зрителей. Фильм "2001: Космическая одиссея" стремился подняться не до уровня научной фантастики, а до уровня музыки.

У группы художников под руководством Тони Мастерса при создании правдоподобного будущего задача была довольно легкой. Многие считают Мастерса неоцененным по достоинству равноправным создателем "Космической одиссеи". Успокоительная белизна его космического корабля "Орион" в стиле авиакомпании "Пан-Ам", укомплектованного пластмассовыми стюардессами в прозрачных шлемах наподобие небольших киверов, и кремового цвета холла космической станции в стиле отелей "Хилтон" со светло-вишневыми креслами остаются в памяти, даже когда более яркие эпизоды фильма забываются. Однако, по мнению Кубрика, художественный отдел работал недостаточно эффективно. Он считал, что художники больше разговаривают и распивают чай, поэтому придумал потайные телевизионные камеры наблюдения, чтобы подсматривать за ними, но остальные члены группы, лучше знакомые с законами Великобритании, уведомили его, что просмотр такой пленки может привести к немедленной забастовке.

Изображать будущее - задача менее сложная, чем реконструировать отдаленное прошлое. Обезьяны, чье сознание развивается под влиянием Монолита, особенно Страж Луны, представляющий собой прототип воина-вождя, первым из сородичей употребившего кость в качестве дубинки, требовали индивидуальности, непосильной даже для наилучшим образом обученных шимпанзе. При этом они не должны были выглядеть как люди в меховых одеждах. Кроме двух детенышей шимпанзе, всех обезьян в "2001" играли актеры или мимы, которые должны были обладать щуплым телосложением и тонкими руками, чтобы из костюмов ничего не выпирало. Все они

носили маски, охватывающие всю голову и так тесно прилегающие к коже, что лицевые мышцы актеров могли управлять глазами и губами "обезьян". Между зубами актерам приходилось вставлять трубочки, чтобы челюсти не смыкались и не препятствовали дыханию. Детенышей шимпанзе приучили сосать из фальшивой груди.

Фильм "2001: Космическая одиссея" положил начало нецифровым спецэффектам, специалистом по которым был Уолли Уиверс. Вместо того чтобы снимать макеты на синем фоне, затем добавлять фон с другого негатива методом "блуждающей маски", Кубрик настоял на возврате к методам, разработанным во времена немого кино. Техники тщательно монтировали каждый кадр из десятков элементов, постоянно перематывая пленку для повторной экспозиции негатива. По иронии судьбы футуристический мир "2001" был создан ручным трудом, наподобие кашпо для цветов в технике макраме. Звезды набрызгивались на фон с помощью зубной щетки, окунутой в белую краску. Десятки школьников методически размечали фрагменты звездного неба, рисуя силуэт космического корабля на сотнях ацетатных листов. Чтобы достичь глубины фона в последовательных кадрах, изображающих космос, камеры были затемнены диафрагмой до $f 22$; каждый кадр экспонировался от четырех до семи секунд.

Когда Кубрик задумывал "2001", на первом плане для него была музыка. Как он говорил, ему "хотелось, чтобы фильм был глубоко субъективным переживанием, чтобы он дошел до зрителя на ином, неосознаваемом уровне, как музыка". Показывая на экране фрагменты отснятых материалов на MGM, он давал в качестве аккомпанемента музыку Мендельсона и Вона Уильямса. Во время написания сценария Кубрик и Кларк для вдохновения слушали переложения священных и светских песен "Кармина Бурана" немецкого композитора Карла Орффа. Они даже хотели заказать Орффу музыку к фильму, как автору фантастической оперы *Der Mond* ("Луна"), но в свои семьдесят два года тот был слишком стар для такой ответственной работы. Вскоре пригласили Фрэнка Корделла, композитора меньшего масштаба, известного своей работой с режиссером Фредом Циннеманом.

Кроме того, Кубрик записал фрагменты из Третьей симфонии Малера для возможного использования в фильме. Окончательное решение взять для "2001" перезапись классической музыки вместо оригинальной объясняют по-разному. Сам Кубрик утверждал, что всегда держал в уме именно такую схему. Он говорил, что компилирует предварительную фонограмму для фильма, чтобы проверить воздействие различных видов музыки. Наряду с Третьей симфонией Малера Кубрик намеревался использовать скерцо из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона в качестве сопровождения для стыковки корабля, на борту которого находится Флойд, с космической станцией, но передумал, когда Кристиан настояла, чтобы он прослушал новую запись вальса "Голубой Дунай" Иоганна Штрауса в исполнении оркестра Берлинской филармонии под управлением Герберта фон Караяна. Она принесла пластинку в монтажную и поставила ее. Решив, что Кубрик передумал относительно музыки к этому фрагменту, все монтажеры с восторгом закричали: "Прекрасно, Стэнли!", и Кубрик остановился на Штраусе.

MGM устроила премьеру фильма "2001: Космическая одиссея" 4 апреля в единственном кинотеатре (манхэттенском "Капитолии"), принадлежавшем корпорации "Лоуз", на пересечении Бродвея и 51-й улицы, а двумя днями позже в *Cinerama Dome* в Лос-Анджелесе. Критики и зрители мгновенно разделились на два лагеря.

Один из обозревателей дневных газет, Чарлз Чамплин, в "Лос-Анджелес таймс" отмечал "намеренную неясность" в конце, но соглашался, что фильм, очевидно, завоеует "Оскара" за техническую изобретательность. Рената Адлер в "Нью-Йорк таймс", как многие другие, писала, что интеллектуальное содержание не соответствует мастерскому использованию спецэффектов. Фильм "нарочито замедленный", что, однако, произвело на нее впечатление, хотя эта медлительность провоцировала людей на то, чтобы болтать во время сеанса, так как их внимание рассеивалось. "Фильм настолько поглощен собственными проблемами, - писала Адлер, - обыгрыванием цвета и пространства, фанатической приверженностью к научно-фантастической детализации, что производит впечатление среднее между гипнозом и бесконечной скукой". Это был относительно благожелательный комментарий, хотя в нем сквозила явная растерянность, но и эта, и множество других таких статей злили Кубрика, который раздраженно говорил, что требовать от кого бы то ни было определенного мнения спустя несколько часов после просмотра такого сложного фильма - абсурд.

Несмотря на то что предварительная рекламная кампания была довольно скромной, премьера "2001: Космическая одиссея" побила рекорды "Капитолия". К концу недели журнальная критика, менее жесткая, чем газетная, дала фильму более взвешенную оценку. Именно повторные просмотры положили начало славе "2001". Эндрю Сэррис из "Вилледж войс", старейшина критиков, специализирующихся на интеллектуальных фильмах, сначала разгромил его, но затем склонился к тому, чтобы пойти посмотреть его снова, "под воздействием вещества более сильнодействующего, чем ореган". Наверное, это была отличная "травка", потому что Сэррис в корне изменил свое мнение и неделю спустя дал фильму благосклонную оценку.

Ходить на "2001" стало модным.

Кубрик отрицал, что когда-нибудь употреблял ЛСД, но не скрывал, что беседовал об этом наркотики с друзьями-наркоманами и предвидел его широкое распространение в ближайшие годы. Убежденность, что "наркотики, стимулирующие мышление и восприятие, станут частью человеческого будущего", в то время как компьютеры займутся нашим жизнеобеспечением, обусловила его решение снять фильм по роману Энтони Берджесса, забалдевшую от "молока-плюс" с добавками "велосета, синтемеска и дренкрома", его больше забавляло, чем тревожило, то, что наркотики несут в себе угрозу разрушения общества. Когда Клэнси Сигал на съемочной площадке "2001" посетовал, что ему трудно найти сюжет для политического триллера, Кубрик с оживлением предложил вариант сценария: "Представь себе совершенно невинного вида официанта-пуэрториканца в Белом доме, но он накачан наркотиками. Он кидает кусочек сахара с ЛСД в кофе президента Джонсона - и хлоп!"

В конце 1969 года Кубрик позвонил Терри Сазерну - к удивлению последнего - и спросил:

- Помнишь книгу Энтони Берджесса, которую ты мне показывал?

Сазерн прекрасно ее помнил. Во время съемок "Доктора Стрейнджлава" он читал "Заводной апельсин", книга произвела на Терри глубокое впечатление, и он подарил ее Кубрику. Действие романа происходит в Лондоне близкого будущего; технологии XX

века сосуществуют с нищетой XVIII. По всему городу, безнаказанно насилуя, убивая и грабя, орудуют небольшие шайки продуманно одетых - подобно золотой молодежи периода регентства - подростков. Прежде чем отправиться на ночные похождения, они накачиваются "молоком с ножами". Одну шайку возглавляет Алекс Берджесс, умный четырнадцатилетний мальчик, поклонник Бетховена, выбравший для себя чванный псевдоним Алекс Де Лардж (щедрый, крупный). После жестокого нападения на тихую супружескую пару Алекс попадает в тюрьму, и власти используют его для испытаний "метода Людовика" - лечения путем выработки реакции отвращения. В результате Алекс испытывает тошноту при попытке совершить любое насилие, но со случайным побочным эффектом: теперь он не выносит музыки Бетховена. Алекс возвращается на городские улицы, на него набрасываются бродяги, которых он когда-то избил, затем он становится жертвой своих прежних друзей, поступивших в полицию, наконец его ловит муж женщины, некогда изнасилованной Алексом и после этого умершей. Мститель включает запись Девятой симфонии Бетховена, и, не в силах этого вынести, юноша выбрасывается из окна. Случай с Алексом вызывает широкое общественное возмущение, и правительство спешно отменяет психическую обработку.

Берджесс написал книгу о сексуальном насилии на основе случая из собственной жизни. В 1944 году, когда он служил в армии на Гибралтаре, четверо американских солдат-дезертиров избили и ограбили его жену, оставшуюся в Лондоне. Жена была беременна и потеряла ребенка. Берджесс считал, что последовавшее физическое и психическое нездоровье жены стало результатом этого нападения. Более конкретными прототипами банды Алекса были уличные шайки в Ленинграде, которые Берджесс видел во время поездки в Россию, и английские "тедди-бойз", "стиляги" конца 50-х, одежда которых имитировала костюмы эдвардианских времен. Однако члены банды в "Заводном апельсине" гораздо моложе - им не более четырнадцать лет.

По замыслу Берджесса, действие происходит в 1972 году, но, чтобы избежать жесткой привязки ко времени, он изобрел новый стиль одежды и особый язык членов шайки - гибрид английского и русского. Автор называет его языком "надцатых", то есть тинейджеров - тех, кому от тринадцати до девятнадцати. Этим языком Алекс и рассказывает свою историю. Грудь именуется "groodies", руки - "rookers", нога и ступня - "noga". "Litso" обозначает лицо, "rot" - рот, "glazzies" - глаза. Человек сокращенно называется "veck". "Horrorshow" (по-английски - "ужасное зрелище", звучит как русское "хорошо") - крайнее выражение восторга. Берджесс вводит в язык романа десятки слов собственного изобретения: "канцеры" - сигареты, "леденцы" - деньги. "Гулливер" - дань Джонатану Свифту - означает голову. Роман полон литературных отсылок. Алекс и его шайка скитаются по Лондону в масках Генриха VIII, Дизраэли, Элвиса Пресли и "ПеБе" Шелли. Улицы названы именами Кингсли (Эмиса или Чарлза) и Пристли (Дж. Б.).

Смысл выражения "заводной апельсин" неясен. По толкованию самого Берджесса, обладавшего удивительным слухом на арготизмы и говорившего на полудюжине языков, оборот "странный, как заводной апельсин" означает на лондонском просторечии кокни - человек с причудами, но не в гомосексуальном смысле. Это не слишком обиходное выражение, но есть подобные ему, например, "глупый, как двухшиллингвые часы". Многие подозревают, что выражение "заводной апельсин" придумал сам Берджесс. Когда фильм уже вышел, "Уорнер бразерс" отважно попыталась объяснить выражение следующим образом: психологическая обработка Алекса превращает его в "заводной апельсин - снаружи он здоров и цел, но внутри

изуродован неподвластным ему рефлекторным механизмом". Другие, памятуя о "Докторе Стрейнджлаве", полагали, что это выражение может быть метафорой бомбы, гладкой снаружи и таящей в себе страшный механизм, отсчитывающий секунды.

Когда Кубрик впервые прочел книгу, его оттолкнула языковая изощренность Берджесса. "Сначала роман нисколько не привлек Стэнли, - вспоминает Сазерн. - Он сказал: такого языка никто не поймет. Так вот и было. Мы обсуждали это целый день". Хотя Кубрик не выказал энтузиазма, Сазерн запросил роман для работы на полгода, совместно с Майклом Купером написал сценарий и показывал его всем, кому мог. Английский продюсер Дэвид Паттнем счел сценарий перспективным, но посоветовал Сазерну и Куперу выяснить, приемлема ли их работа для английской киноцензуры. Цензор вернул сценарий, не читая, и заявил, по словам Сазерна, следующее: "Я знаком с этой книгой, и нет смысла читать сценарий, написанный по ней, поскольку в романе изображается неповиновение молодежи властям; это не пройдет".

Сазерн продлил права на роман, но затем отступился. Его юрист Сай Литвинофф (который был продюсером нескольких пьес, шедших во второстепенных театрах, и питал честолюбивые замыслы пробиться в кино) купил права в надежде, что фильм послужит броской рекламой группе "Роллинг Стоунз", причем Алекса сыграет Мик Джаггер, большой ценитель романа. Сценарий был заказан Берджессу. Английский критик Эдриан Тернер прочел этот сценарий. "В нем было около трехсот страниц, - вспоминает Тернер, - и он был совершенно нечитабылен. Берджесс попросту переписал книгу целиком".

В любом случае, "Роллинг Стоунз" не сумела бы выкроить в своем насыщенном графике времени для съемок, и этот проект тоже провалился, хотя Литвинофф и его партнер Макс Рааб сохранили за собой право экранизации. Роман по-прежнему вызывал восторг у новой лондонской элиты. Оператор Дэвид Бейли намеревался снять по нему фильм, а несколько лет спустя рок-певец Элвис Костелло собрал экстравагантную коллекцию: несколько десятков экземпляров первого английского издания "Апельсина". Цена каждой книги к 90-м годам могла дойти до пятисот фунтов. Пол Кук, ударник группы "Секс Пистолз", говорил: "Терпеть не могу читать. Прочел всего две книги. Одна - про братьев Крей. И еще "Заводной апельсин".

Нетрудно понять внезапный интерес Кубрика к "Заводному апельсину". В 1969 - 1970 годах в Голливуде произошел заметный сдвиг в сторону "молодого кино". Следом за "Беспечным ездоком", принесшим шестнадцать миллионов долларов при бюджете в четыреста тысяч долларов, студии стали вкладывать деньги в дешевые фильмы под руководством молодых режиссеров. Внезапно власть "Лиги нравственности", доставившей Кубрику и Харрису массу неприятностей во время работы над "Лолитой", окончилась, возникла новая сеть независимых художественных кинотеатров, которые могли позволить себе ковырять в носу, даже если бы их осуждал епископ Бостонский.

Неприкрытая нагота, богохульство, кощунство, политический протест - вот основные направления нового американского кинематографа. Сорокалетний Кубрик выглядел ископаемым. Его мучило ощущение, что он уже вне игры, отстал от жизни. Что ж, если он не сумел снять "Наполеона", то может сделать молодежную ленту, которая затмит лучшие из модных фильмов. Эдриенн Корри полагает, что он также хотел сделать антитезу "Космической одиссее": "Так у нас могло быть, а вот так у нас будет".

"МГМ" больше никого не субсидировала, а Кубрику нужно было найти деньги для "Заводного апельсина". Он пытался начать сотрудничество с только что созданной Фрэнсисом Фордом Копполой American Zoetrope - мини-студией, базирующейся в Сан-Франциско. Коппола собрал там величайшие кинематографические таланты - Жан-Люка Годара, Майкла Пауэлла, Вима Вендерса - чтобы делать фильмы без помех со стороны руководства, характерных для больших студий. Zoetrope создавалась в 1969-м; Кубрик наряду с другими режиссерами вел переговоры с Копполой, но сотрудничество так и не сложилось. Два года спустя, когда Коппола нуждался в известных именах для поддержки своего угасающего предприятия, он сожалел, что Кубрик оставил без ответа его приглашение.

В конце концов Кубрик договорился со своими давними партнерами Seven Arts, которые субсидировали "Лолиту". В июле 1967 года эта компания слилась с "Уорнер бразерс". К тому времени как "Уорнер бразерс" подписала договор, Кубрик уже дал роль Алекса Малколму Макдауэллу.

Впервые он заметил Макдауэлла в фильме Линдсея Андерсона "Если..." (1968). Актер играл ученика частной привилегированной школы, восставшего против старых снобистских традиций, косной системы преподавания и телесных наказаний. Вместе с подругой, девушкой из рабочей среды, подросток забирается на крышу и косит огнем из пулемета виновников своих несчастий. Кубрика восхищала пластичность Макдауэлла: он свободно переходил от простодушного школярского поведения к наглости и при необходимости к насилию. Хотя Макдауэлл - сын хозяина паба, у него от природы аристократическое английское произношение (правда, подчас он говорит слишком громко и быстро). Одна американская журналистка спросила у него: "Кто же на самом деле Малколм Макдауэлл?" Актер огрызнулся с великолепным высокомерием: "Завсегда скачек и парусных регат: "Мадам, у вас было два часа на то, чтобы это выяснить. С какой стати я должен делать за вас вашу паршивую работу?" Кубрик требовал, чтобы макдауэлловский Алекс говорил именно таким тоном: диктаторским, когда он отдает приказы своим парням, уважительным и любезным с вышестоящими. Герой был не молокососом, а умным молодым человеком с почти аристократическими манерами. Кубрик считал, что ближайшим прототипом для Алекса, с его сочетанием власти и подверженности разнообразным влияниям, может служить Ричард III. Тело Макдауэлла было под стать его голосу. "Если..." - первый большой английский фильм, в котором демонстрировалась ничем не прикрытая нагота, и актер уверенно справился с этими сценами. Столь же невозмутимо он сыграл сексуальные сцены. Макдауэллу было почти двадцать восемь лет, вдвое больше, чем герою романа Берджесса, но это не имело значения. "Если Малколм занят, - говорил Кубрик, - я, вероятно, не стану снимать этот фильм".



На съемках фильма "Заводной апельсин"



"Барри Линдон"

При скудном бюджете Кубрик не мог много заплатить за сценарий. Терри Сазерн предлагал ему свой, написанный совместно с Купером, но в ответ получил лишь скупое письмо от кого-то из сотрудников постановщика: "Мистер Кубрик решил попробовать написать сценарий сам".

В начале 1970 года Энтони Берджесс выехал в Австралию и Соединенные Штаты, чтобы побывать в нескольких университетах и принять участие в ряде мероприятий. По пути он узнал, что Кубрик собирается экранизировать его книгу. Писатель вспоминает: "Я не мог до конца поверить в это и не беспокоился: экранизация не обещала мне никаких денег, поскольку кинокомпания, купившая права за несколько сот долларов, не считала, что я могу претендовать на долю в их доходах от продажи этих прав "Уорнер бразерс". Доходы, разумеется, были значительные... Стэнли Кубрик посылал мне срочные телеграммы - он хотел видеть меня в Лондоне по каким-то вопросам, связанным со сценарием, - и я боялся, как выяснилось, обоснованно, что в сценарии будут показаны явная нагота и жестокое насилие... Некоторые фильмы новой американской волны считались отсталыми и реакционными, если в них не демонстрировался половой акт. Я предвидел опасную для себя ситуацию и оказался прав".

В 1970 году Терри Сазерн опубликовал роман "Голубое кино" (Bleu Movie). Автор посвятил его "великому Стэнли К." и надеялся, что книга может возродить у Кубрика интерес к экранизации комической истории о первом голливудском дорогостоящем порнографическом фильме. Но Кубрик принял идею холодно. "Оказалось, что у него

самое консервативное отношение к вещам, связанным с сексом", - говорил разочарованный Сазерн.

Но, как показывает "Заводной апельсин", у Кубрика хватало сексуальных фантазий. Фильм открывает чувственные черты режиссера, которые до тех пор проявлялись на экране лишь спорадически.

Каждый, кто работал с Кубриком, знал, что у него повышенное либидо. "Как-то на съемках "2001", - вспоминает Эндрю Биркин, - Кубрик пригласил к себе в кабинет меня и Айвора Пауэлла. У него было множество международных проспектов манекенщиц, он просматривал их и отмечал девушек галочками, приговаривая: "Мы можем заполучить их для кинопробы". Биркин и Пауэлл удивились: "Зачем?" "Им можно сказать, что мы собираемся снимать какую-нибудь шестнадцатимиллиметровую фигню", - задумчиво произнес Кубрик, имея в виду фильмы о спорте и новости, которые появлялись на экранах телевизоров в самолетах компании "Пан-Американ".

"Но все это были фантазии, - продолжает Биркин. - Кубрик ничего такого не сделал. К тому же он был помешан на Джулии Кристи и постоянно собирался придумать какой-нибудь план, чтобы вызвать ее на кинопробы. Я был немного знаком с Джулией и сказал ему: "Уверен, она придет, как только ты ей позвонишь". Но Кубрик не стремился реализовать свой план. Его вполне устраивали фантазии".

Ведомство фантазии определяло отношение Кубрика к сексу. Секс в его фильмах никогда не происходит между любящими. Кубрик, подобно Микки Спиллейну, использует скрытые и яростные проявления сексуального опыта: вуайеризм, властность, рабскую зависимость, насилие. "Заводной апельсин", где Алекс со своей шайкой в молочном баре Когова пьет "молоко-плюс" среди нагих женских манекенов, наполнен сексом.

В романе Берджесса нет точного описания интерьера этого заведения, но Кубрик и юный Джон Берри (художник фильма) представили его как храм сексуального стимулирования потребителя. Незадолго до этого лондонский поп-художник Аллен Джонс произвел фурор своими тремя скульптурами - мебелью, сооруженной из женских манекенов в натуральную величину и в рабских позах. Фигура из стеклопластика, стоящая на четвереньках с листом стекла на спине, стала кофейным столиком, другая такая же - креслом, а манекен с протянутыми руками - вешалкой для шляп.

Кубрик спросил Джонса, можно ли использовать его скульптуры в "Заводном апельсине". Джонс спросил: "За сколько?" Кубрик ответил уклончиво: "Когда их увидят в моем фильме, вы разбогатеете".

Джонс отказался, и Кубрик попросил Лиз Джонс, хорошенькую скульпторшу, которая делала Звездное Дитя для фильма "2001", подготовить нечто в стиле фигур Джонса - возможно, взяв за образец собственное тело. Когда она отказалась быть как моделью, так и художником, Джон Берри сделал фотографии обнаженной танцовщицы, которая стояла, выгнувшись "мостиком", - в позе, обратной положению манекена-стола Джонса. Берри также снял танцовщицу стоящей на коленях, с торчащей грудью. По этим фотографиям изготовили из стеклопластика фигуры в натуральную величину; манекены в позе "мостик" использовались как столы, а коленопреклоненные изображали торговые автоматы для разлива молока, причем молоко лилось из сосков. (Настоящее молоко, которым по настоянию Кубрика

наполняли эти фигуры, сворачивалось от жара прожекторов, и манекены приходилось ежечасно опорожнять, мыть и снова наполнять.)

"Заводной апельсин" отличается также сильным гомоэротизмом. Разгуливает ли Алекс самодовольно с обнаженными гениталиями по родительской квартире, касается ли пальцев ног, чтобы облегчить Майклу Бейтсу ректальный осмотр, или с притворной невинностью принимает попытки к сексуальному сближению своего "наставника по перевоспитанию" Дельтоида (Обри Моррис), или двух сотоварищей по камере, или тюремного священника (Свища), которого играет Годфри Куигли, - все сводится к одному. Внешность Алекса - бледное лицо, длинные кукольные фальшивые ресницы на одном глазу, вшитая в шагу узких брюк выпуклая железная "песочница", его ленивое самоуважение составляют суть гейской иконографии. Алекс - собрат одиноких странников Пула и Боумана из "2001".

После выхода "Заводного апельсина" на экраны критики столь усердно атаковали картину за предполагаемое подстрекательство к насилию, что очень немногим удалось заметить, какие усилия Кубрик потратил на ее образный ряд. Художественный критик журнала "Тайм" Роберт Хьюз восхищенно заметил: "Ни один фильм за последнее десятилетие (а возможно, за всю историю кинематографа) не содержит таких изысканных и пугающих пророчеств о будущей роли культурных объектов - живописи, архитектуры, скульптуры, музыки - в нашем обществе и не экстраполирует их за пределы воззрений теперешней, столь разочарованной во всем культуры".

Сегодня фильм выглядит антологией преобладающего в графике конца 60-х течения - поп-арта. В 1937 году Ричард Гамильтон, олицетворявший стремление к искусству, заимствованному из массовой культуры, дал определение, которое вполне подходит для "Заводного апельсина": "Поп-арт есть популярное (предназначенное для массового зрителя), одноразовое (легко забываемое), дешевое, массово производимое, молодое (адресованное молодежи), остроумное, сексуальное, "с трюком", обаятельное, весьма прибыльное направление". Коллаж Гамильтона "Что делают сегодняшние дома такими разными, такими привлекательными?" (1956) предвосхищает сопоставление наготы и декоративных объектов в "Заводном апельсине". Почти обнаженный культурист стоит посреди комнаты небогатой квартиры; на кушетке раскинулась, выставив тяжелые груди, нагая стриптизерша. Стену украшает обложка юмористического журнала. Телевизор показывает девушку с телефонной трубкой на фоне венецианского окна, прикрытого кинематографической занавеской. Консервированная ветчина на кофейном столике, на полу - магнитофон, убранство дополняет эмблема "Форда", превращенная в светильник. Массовый рынок расценивал все эти предметы как объект вожделения, но целью картины было не очернение их, а прославление.

Диктаторские режимы - нацистская Германия, Советская Россия - тоже пленялись поп-художниками из-за особой выразительности, которую те придавали иконографии, и из-за единообразия, вводимого ими в повседневную жизнь. "Я хочу, чтобы все думали одинаково, - говорил Энди Уорхол. - В России это делается под гнетом правительства. Здесь это происходит само по себе". Кубрик, заметивший однажды: "Я разделяю всеобщую очарованность ужасами нацистских времен", превратил "Заводной апельсин" (как и "2001") в гимн этому единообразию. Алекс и его шайка одеты в одинаковые белые брюки со вшитыми в шагу "песочницами", рубахи и тяжелые "парашютистские" ботинки. Расхождения в одежде минимальные: ремень встречается чаще, чем

подтяжки, лишь иногда на голове вместо котелка цилиндр или берет. В тюрьме заключенные одеты в серую саржевую униформу. Все служащие тюрьмы - в синей военной форме; врачи, которые проводят психологическую обработку Алекса, а затем лечат от нее же, - в белом.

Кубрика поп-арт привлекал доступностью для широкой публики и укорененностью в народной культуре. Он говорил Мишелю Симану, французскому критику, писавшему в 1980 году с его разрешения исследование о работах Кубрика: "Я думаю, что почти полная поглощенность современного искусства субъективизмом привела его к хаосу и бесплодности. Утверждение, что реальность существует только в разуме, и все, что простые души долгое время считали реальностью, оказывается иллюзией, было сначала воодушевляющим, но в конечном итоге привело к созданию множества весьма оригинальных, очень личных, но совершенно неинтересных произведений". Это мнение могло возникнуть у Кубрика под влиянием его жены Кристиан, чьи работы (некоторые из которых использованы в интерьере дома писателя Александера) были и остались метафорическими. Поп-арт, в частности поп-эротика, послужили прекрасным зрительным фоном для "Заводного апельсина". "Эротические декорации фильма создавали впечатление, что действие перенесено в недалекое будущее, - объяснял Кубрик Симану. - Предполагается, что эротическое искусство в конечном итоге станет массовым, и как сегодня вы покупаете у Вулворта африканские пейзажи, так когда-нибудь сможете купить эротические картины".

Глянцевая игривая эротика фильма, в частности живопись и гигантский пенис в доме у Дамы с кошками, фарфоровая группа - четыре Христа, обнаженные и танцующие наподобие кордебалета, - в комнате Алекса (работа голландских художников братьев Германа и Корнелиуса Маккинк) вводят современников и будущих зрителей в мир "Заводного апельсина". И если почти все фильмы молодежного бума поблекли так же быстро, как мода на неровно окрашенные футболки, заплатанные джинсы, бисерные "фенечки" (равно как на курение марихуаны и песни Джоан Баэз), образы, созданные Кубриком, сохранились и набрали силу. Фотография работы Кена Брэя - лицо Алекса крупным планом, он искоса похотливо смотрит в камеру, бровь над накрашенным глазом изогнута - стала одним из самых узнаваемых образов современной рекламы.

Во время работы над "Заводным апельсином" никто особо не тревожился по поводу сцен насилия. Они снимались без лишних подробностей, что особенно заметно в сравнении, например, с американским фильмом "Соломенные псы", который Сэм Пекинпа в это время заканчивал снимать в Англии, или фильмом Кена Рассела "Дьяволы", беспощадным изображением религиозной истерии.

В "Заводном апельсине" насилие и жестокость не столько исходят от Алекса, сколько совершаются по отношению к нему. Его бьет полиция, банда взрослых и его собственные бывшие drugs. Чтобы убежать из дома Маги, он выпрыгивает в окно. Этот эффект снимался Кубриком с характерной для него прямоотой: камеру ценою в тысячу фунтов выбросили на мощеный двор. Во время психологической обработки глаза Алекса насильно удерживают открытыми с помощью специальных "замков на веке", которые продаются сквозь веко - вынести это можно было только под анестезией. Макдауэлл впоследствии жаловался Кирку Дугласу: "Уж этот сукин сын! Мне поцарапали роговицу левого глаза. Глаз разболелся, я ослеп. А Кубрик сказал: "Снимаем сцену. Вполне подойдет и второй глаз". Кроме того, на съемках сцены, где

проявляется обретенная кротость Алекса, актер, напавший на Макдауэлла, слишком сильно его стиснул и повредил ему ребра, значит, в эпизодах с Маги и Корри, снимавшихся позднее, он испытывал нешуточную боль. Макдауэлл чуть не захлебнулся, когда его окунули головой в воду и на две минуты отказал дыхательный аппарат, актеру навсегда запомнился вкус мясного экстракта, которым подкрашивали воду. В довершение всего Кубрик, зная о том, что Макдауэлл боится земноводных, однажды утром бодро объявил: "Малк, я достал для тебя змею". И показал питона, которого Алекс держал в ящике комода и брал с собой в постель.



На съемках фильма "Заводной апельсин"

Самозабвенная любовь Алекса к Бетховену определила музыкальную характеристику "Заводного апельсина". Чтобы давать классические мелодии, не отказываясь от элементов поп-искусства, Кубрик привлек к работе поп-композитора Уолтера Карлоса (пуристы ненавидели Карлоса за использование синтезатора, который он помог усовершенствовать, чтобы записать нашумевший альбом Switched On Bach). У Карлоса Кубрик приобрел новые электронные версии Девятой симфонии Бетховена, увертюры к "Вильгельму Теллю" Россини и "Музыку на смерть королевы Марии" Перселла. Карлосу была знакома книга Берджесса, а известие о фильме вдохновило его на пьесу "Шаги времени", которую он послал адвокату Кубрика для передачи режиссеру. Тот пригласил в Англию Карлоса и его партнершу Рейчел Элкин, их острое исполнение "Бетховианы" стало музыкой к "Заводному апельсину". Кубрик добавил еще несколько мелодий, которые случайно услышал по радио в исполнении малоизвестного трио Sunforest, музыкантов в стиле New Age. К удивлению музыкантов, Кубрик использовал их инструментальную "Увертюру к Солнцу" и незабываемо звонкую песню "Я хочу выйти за зрителя маяка", которую сочинила и пела Эрика Эйджен. Это был единственный в их карьере миг славы.

Энтони Берджесс ничего не знал ни об Уолтере Карлосе (впоследствии - после изменения пола - Венди Карлос), ни о музыке к фильму, хотя Карлос писал ее в Принстоне в то же время, когда Берджесс читал там лекции. Первое впечатление Берджесса от просмотра фильма, устроенного для него Кубриком, было ужасным. Жена писателя и его литагент хотели уйти после первых десяти минут, но Берджесс решил, что это выглядело бы вызывающе. Как он говорил, ему не хотелось уступить Кубрику в любезности.

Берджессу не слишком понравилась музыка, но сам фильм раздражил еще больше. "Заводной апельсин" был одним из пяти романов, написанных Берджессом в 1961 году, когда он думал, что скоро умрет от опухоли мозга, и хотел обеспечить жену материально. Он полагал, что роман содержит нравственное откровение, что книга должна быть "теологическим трактатом о том, как государство подавляет свободную волю. Я верю в первородный грех, из этого следует, что человек должен пасть, чтобы возродиться. В начале подчеркивается инфантильность Алекса. Он еще беспомощен - все еще питается молоком. Затем он вынужден отвечать - не на собственные, а на внешние сигналы. Затем он пытается покончить с собой, выпрыгнув из окна, - это изображает падение человека. Теперь должно произойти его возрождение, но не через государство. Оно произойдет через самого человека и его способность познать ценность выбора".

Английское издание книги кончается тем, что Алекс возвращается на улицу с новой бандой, теперь он может дать себе полную волю, но обнаруживает, что утратил жажду разрушения. Он сентиментально относится к детям и старикам и решает, что пора завести семью и остепениться. "Наступит завтра, расцветут tsvetujotchki, еще раз повернется гадкая voniutshaja земля, опять взойдут луна и звезды, а ваш старый drug Алекс отправится искать себе пару [и всякий прочий kal]".

Эрик Свенсон, редактор Берджесса в американском издательстве U.U.Norton, решил, что естественный конец истории - возвращение Алекса в общество. "У меня было ощущение, что он гнал как бешеный и накатал книгу дней за десять, - вспоминает Свенсон. - На самом деле он сам не знал, что пишет. Голова у него отличная, но работает он слишком быстро". Когда Свенсон предложил опустить последнюю главу, Берджесс, как рассказывает редактор, "ответил, что это прекрасная мысль. Объяснил, что написал хэппи энд по просьбе своего лондонского издателя, но без удовольствия". Правда это или нет, но Берджесс не протестовал против изменений в романе - теперь, зная, что никакой опухоли у него нет, писатель считал эту книгу "выпусканьем пара из котла". Он не представлял себе, что десять лет спустя "Заводной апельсин" окажется его самым известным и самым значительным произведением.

Кубрик говорил, что узнал о существовании оптимистического финала лишь через четыре месяца после начала работы над картиной. Он, как и Свенсон, посчитал, что финал "совершенно выпадает по тону из всей книги", и забыл о нем. В результате получилось, что фильм заканчивается одобрением порочной жизни Алекса, и это имело далеко идущие последствия. Со времени премьеры "Заводного апельсина" прошло уже больше года, но фильм все еще комментировался и обсуждался по обе стороны Атлантики. Газеты повсеместно публиковали репортажи о преступлениях, которые, как предполагалось, были совершены под влиянием фильма, например, нападение на монахиню в городе Покипси, штат Нью-Йорк (как впоследствии выяснилось, насильники не видели этого фильма).

Британские газеты и суды отзывались о "Заводном апельсине" как о символе молодежного уличного насилия, хотя доказательства того, что фильм вдохновлял подростков на преступления, были неубедительны. Как заметил Эндрю Сэррис в Village Voice: "Фильмы всегда становятся замечательной показательной мишенью для наших ленивых блюстителей нравственности". В "Таймс" критик Тони Парсонс писал: "Случаи насилия, убийств и избиений, приписываемые влиянию этого фильма, слишком многочисленны, чтобы считать это обычными для бульварных газет

преувеличениями. Бродяг убивают, девушек насилуют, разыгрываются драки - и все под кубриковскую симфонию насилия, звучащую в головах преступников".

И все-таки у Парсонса оставались сомнения. "Были бы эти преступления совершены без подсказки "Заводного апельсина" - другой вопрос", - признает критик. Он видел подростков в белых костюмах и в котелках, разгуливавших по Лестер-сквер во время демонстрации фильма в Лондоне, но связь между причудами в одежде и тягой насиловать и убивать весьма сомнительна. "Появился культ, подобного которому раньше не было, - писал Парсонс. - Когда фильм сошел с экранов, эти drugs в белых костюмах также исчезли". Но как объяснить, что ничего подобного не случилось в других странах? "В Англии к "Заводному апельсину" отношение не такое, как во всем мире", - достаточно неубедительно объяснял Парсонс.

Вначале Кубрик отстаивал свой фильм и право на свободу слова. В январе 1972 года несколько флоридских газет объявили, что по нравственным соображениям они не могут помещать рекламу "Заводного апельсина" или любого другого фильма "только для взрослых". Кубрик немедленно отозвал фильм из этого региона. "Картина принадлежит Кубрику, - откликнулся на это прокатчик из штата Флорида, - и он может поступать с ней, как пожелает". Такова была степень влияния Кубрика на "Уорнер бразерс": вряд ли нашелся бы другой режиссер, которому позволили бы сделать столь широкий жест за счет прибылей компании.

Упрямство Кубрика, его стремление настоять на малейших деталях, его неустанный нажим на каждое звено в системе проката - от владельца кинотеатра до президента компании - вызывали у "Уорнер бразерс" уважение, смешанное со страхом. "Завести в Голливуде разговор о Кубрике, - заметил один приезжий из Лондона, - все равно что об Иисусе Христе". Пеняя студии на плохо организованный прокат фильма за границей, Кубрик составил базу данных по кинотеатрам всего мира и на ее основе проводил стратегию продаж и проката "Заводного апельсина".

В марте фильм был представлен на премию "Оскар" по четырем номинациям: лучший фильм, лучшая режиссура, лучший сценарий и лучший монтаж. Но когда Академия кинематографических искусств и наук обратилась к кинозвездам с просьбой вручать награды, многие, в их числе Барбра Стрейзанд, отказались не только вручать их, но и вообще участвовать в церемонии из страха оказать честь фильму, пользующемуся столь дурной славой. В результате фильм не получил ничего, но Уильям Фридкин, чей "Французский связной" получил "Оскара" за лучший фильм и лучшую режиссуру, сказал журналистам: "По моему мнению, лучший американский кинорежиссер года - Стэнли Кубрик. И не только этого года, но целой эпохи". По здравом размышлении, в начале 1974 года "Уорнер бразерс" и Кубрик решили снять "Заводной апельсин" с проката в Великобритании, не объявляя об этом публично. Фильм уже прошел в большинстве кинотеатров и должен был потихоньку исчезнуть из поля зрения. Компания и Кубрик надеялись, что вместе с ним исчезнут и споры, им вызванные. Тайна этого запрета сохранялась до 1979 года, пока Эдриен Тернер, в то время руководитель программы национальных кинотеатров, не организовал ретроспективу фильмов Кубрика по случаю выхода в свет книги "Кубрик" Мишеля Симана. Запрет этот иногда принимал абсурдные формы. Когда Малколм Макдауэлл снимался в России вскоре после чернобыльской катастрофы (в фильме "Царевубийца". - Ред.), российские власти предложили устроить неделю благотворительного проката фильмов с его участием в помощь жертвам катастрофы. Однако Кубрик отказался

выдать копию "Заводного апельсина". В 1992 году маленький лондонский кинотеатр с определенным репертуаром Rock создал прецедент, дав рекламу о демонстрации фильма. (Там и раньше время от времени показывали "Заводной апельсин", не афишируя этого.) "Уорнер бразерс" привлекли администратора к суду. Ее оштрафовали на тысячу фунтов и запретили показывать какие бы то ни было фильмы этой компании. В сентябре 1993-го "Уорнер бразерс" от лица Кубрика пыталась предотвратить показ по Четвертому каналу телевидения документального фильма "Запретный плод", в котором шла речь о запрещении "Заводного апельсина" и приводились отрывки из фильма. Показ был запрещен, но апелляционный суд отменил его. Четвертый канал показал свою программу 5 октября. В прессе отмечалось, что в свое время Кубрик в письме в "Дейли Ньюс" по поводу отказа газеты публиковать рекламу "Заводного апельсина" протестовал против какой бы то ни было цензуры. На это Кубрик никак не ответил.

В 1977 году Кубрик обратил внимание на новый роман Стивена Кинга "Сияние", сигнальный экземпляр которого ему прислал Джон Колли. Книга попала к "Уорнер бразерс" от возглавляемой Робертом Фрайером независимой компании Producer Circle, которая уже с успехом экранизировала другие бестселлеры, в том числе "Мальчишки из Бразилии".



"Цельнометаллический жилет"

В 1977 году необычайно успешная карьера Кинга только начиналась. Он опубликовал лишь "Кэрри", "Салимов удел" и под псевдонимом Ричард Бахман "Ярость". Но в течение нескольких ближайших лет ему предстояло стать вундеркиндом современной литературы ужасов, Стивеном Спилбергом в литературе, обладающим той же способностью обнаруживать зловещее и мрачное в самом тихом и прозаическом пригороде. "Я простой человек, - говорит Кинг, - поэтому мои книги так расходятся. Я не выдумываю ничего фантастического". Брайан Де Пальма снял по "Кэрри" фильм, имевший успех, хотя многие сценаристы, пытавшиеся перенести на экран характерное для Кинга сочетание простонародного быта и кровавого ужаса, потерпели неудачу. Кинга это не удивляло. "Трудное дело - одолеть разрыв между теплотой, с которой герои показаны в романе, той, что делает их достойными любви и заботы, и ужасами. Когда снимают фильм, главное внимание уделяют моменту появления чудовища, размахивающего когтистыми лапами. Не думаю, что людям интересно именно это".

"Сияние" - самый большой и самый сильный роман Кинга из написанных к тому времени. Действие происходит в горах Колорадо, в занесенной снегом гостинице "Оверлук"; подробно описывается умственное и нравственное вырождение Джека

Торранса под воздействием зла, затаившегося в доме. Торранс служит в гостинице зимним сторожем. Угрюмый отставной учитель с литературными амбициями, в прошлом злоупотреблявший алкоголем и проявлявший жестокость к домашним, берется за работу сторожа в надежде справиться с писательским ступором и закончить начатую книгу. Но когда он, его жена Венди и сынишка Дэнни остаются одни, призраки, населяющие отель, заставляют его действовать так же, как предыдущий сторож, который зарубил свою семью топором.

Лучшая выдумка Кинга в этом романе - деревья и кусты, фигурно подстриженные в виде зверей и оживающие, когда снежные заносы отрезают гостиницу от мира. Шеф-повар отеля Халлоран пробивается сквозь снега, чтобы спасти Венди и Дэнни. В мальчике Халлоран с первой встречи заметил те же способности к предвидению и телепатии, которыми обладает сам, - его бабушка называла это свойство "сиянием". Гостиница стораит вместе с Торрансом, а Халлоран берет под опеку Венди и Дэнни, намереваясь развить психические способности ребенка.

Кубрик согласился сделать "Сияние" для компании "Уорнер бразерс". В контракте Кинга с компанией было особо оговорено, что он пишет первый черновой сценарий, но трудно было надеяться, что они с Кубриком сойдутся в трактовке романа. По Кингу, гостиница просто населена призраками, и пафос книги - в спасении невинных героев от нечисти. В сценарии (первом из написанных Кингом) подчеркивалась порядочность Торранса, а вина за его действия возлагалась на сам отель и стриженные под зверей кусты. Как и в книге, главным героем был выведен шестилетний Дэнни.

Кубрик прочел книгу совершенно иначе. Для него это была история Джека Торранса, а все остальное - в частности, сверхъестественные явления - оказывалось второстепенным. Некоторые критики утверждали, что Кубрик видел в Торрансе себя, что история о человеке, укрывшемся вместе с семьей в удаленном от мира месте, в какой-то мере автобиографична. На самом деле Кубрика вдохновлял рассказ Стивена Крейна "Голубой отель", который он хорошо помнил по экранизации, сделанной Джеймсом Эйджи в 1948 году, когда оба они со-трудничали в телевизионных сериях *Omibus*. В рассказе Крейна, больше похожем на легенду, говорится о трех людях, застрявших из-за метели в одном из городков Небраски. Они затевают карточную игру в отеле, выкрашенном в жуткий цвет; сначала игра переходит в кулачную потасовку, затем один из игроков, Швед, глупый и явно страдающий паранойей, обвиняет другого игрока в жульничестве и тем провоцирует его на убийство. Как выясняется, Шведа действительно обжуливали, но по ходу рассказа Крейн дает намек, что жертва способствовала своей гибели. "Парень искал беду на свою голову", - говорит один из героев, когда преступление уже совершено. "Как все бедовые люди, - отвечает другой и плавно продолжает мысль: - А мы помогли ему в этом".

"Голубой отель", по словам Кубрика, предвосхитил "психологические отклонения" кинговского "Сияния". Он видел в Торрансе человека, похожего на Шведа, стремящегося к саморазрушению, человека, который поддается воображаемым ужасам отеля, чтобы избавиться от семьи, приносящей ему беспокойства, и в конце концов уничтожить себя самого. То, как Джек скатывается к паранойе и мании убийства, служило прямой иллюстрацией для манихейской веры Кубрика в Зло как силу, которая может воплощаться в нечто реально существующее. Если в гостинице "Оверлук" и существовало зло, то оно крылось в самом Торрансе, а не в его шестилетнем сыне-телепате, не в кустах, подстриженных в виде зверей и перебирающихся с места на место

(эти кусты оказались самой дорогой, если не сказать разорительной, частью декораций к фильму).

Среди романов, которые Кубрик читал нечасто и по случаю, ему попался роман американской писательницы Дайаны Джонсон "Тень знает", где главную героиню, только что пережившую развод, испытывающую отчаяние и чувство беспомощности, преследуют грабители - возможно, воображаемые - и некто по телефону грозит ей смертью. Писательница была замужем за кардиологом и жила попеременно то в Европе, то в Соединенных Штатах. Роман был опубликован в 1974-м, а в июне 1977-го ей позвонили из лондонского отделения "Уорнер бразерс" и таинственно спросили: "Где вы будете завтра в 11 утра?" На следующий день Кубрик позвонил ей в лондонский "Хилтон"; потом звонил еще несколько раз и всегда поздно. Сначала намекнул, что заинтересован в правах на экранизацию романа "Тень знает", затем они согласились, что повествование от первого лица создаст большие трудности для экранизации. "В книге весь ужас субъективен, - говорила Джонсон, - перевести его на язык кино будет нелегко".

Только после этого Кубрик объявил, что собирается делать фильм по "Сиянию". Дайана Джонсон вместе с ним работала над сценарием.

На роль Джека Торранса пригласили Джека Николсона. Этот угрюмый человек был ожесточен и разочарован в жизни: в 1978 году ему казалось, что он стоит перед пропастью и в личностном, и в профессиональном смысле. Николсона высоко оценивали как актера (он получил "Оскар" за роль в "Пролетая над гнездом кукушки"), но еще более он был известен своими пирушками и выступлениями в защиту наркотиков "для развлечения". По собственному признанию, он потреблял наркотики фанатически: пятнадцать лет ежедневно курил марихуану - как он утверждал, без каких бы то ни было вредных последствий.

Кубрик потом называл "Сияние" "историей семьи, где все потихоньку сходят с ума". Он с самого начала считал, что напряженные отношения Джека и Дэнни должны стать самым сильным элементом фильма и что тревоги Джека вызваны разочарованием в семейной жизни: беспомощная жена, сын-телепат... Первой снималась сцена, в которой Венди объясняет сложные отношения в семье детскому врачу (Энн Джексон). За несколько месяцев до поездки в "Оверлук" Джек, вернувшись домой пьяным, набросился на Дэнни и вывихнул ему плечо - случайно, по утверждению Венди. Она считает, что этот инцидент заставил Дэнни уходить в мир фантазий, где у него есть воображаемый приятель Тони, который "живет у него во рту и говорит через указательный палец правой руки".

Оба ведущих актера - Джек Николсон и Шелли Дюволл - принесли с собой забытое Кубриком ощущение Голливуда, сообщества кокаионистов, в котором все еще витал дух кровавого монстра Чарлза Мэнсона, лидера группы, убившей Шэрон Тейт, жену Романа Полански, и ее друзей. Убийство было самым кровавым и самым известным в современной калифорнийской истории. Дикий взгляд Мэнсона пригодился Джеку Николсону при исполнении роли Торранса.



На съемках фильма "Заводной апельсин"

У обеих звезд не было возможности начинать игру сдержанно и затем переходить к более явному выражению чувств. Дюволл, с ее крупными зубами, длинным лицом и огромными глазами, вращающимися, как у испуганной лошади, при первом же взгляде пробуждала в зрителях панику. "Шелли кажется совершенно безумной, - говорила Джонсон. - Потом она рассказывала, что процесс съемок действительно сводил ее с ума. Шелли чувствовала, что Кубрик не любит ее и немилосердно перегружает работой".

Что касается Джека Николсона, то в его исполнении, начиная со скверной усмешки во время собеседования с управляющим отеля (Барри Нелсон) при найме на работу, проявлялся тот уровень истерии, который и увлек действие к новым высотам маниакального напряжения. "Джек Торранс постепенно сходит с ума, - отмечает Патрик Макгиллиган в биографии Николсона. - Волосы, как у больной собаки, глаза постепенно выкатываются из орбит, язык вываливается изо рта. Кажется, Джеку доставляет удовольствие его кровожадное настроение. Он не может отказаться от комедийных черточек, изображая безумие, он бормочет, как обезьяна, широко размахивает руками из стороны в сторону, убегая от призраков по пустынным коридорам или преследуя свои жертвы. Впоследствии Николсон называл свою игру "чем-то вроде балета".

"Сияние" - второй после "2001" фильм Кубрика, о съемках которого был сделан документальный фильм. Режиссером и оператором была восемнадцатилетняя дочь Кубрика Вивиан, которая собиралась заниматься кинематографией. У нее не было специальной подготовки, но Кубрик, верный своему убеждению, что лучший способ выучиться снимать фильмы - это снять фильм, вручил ей шестнадцатимиллиметровую камеру и разрешил снимать, сколько угодно, с оговоркой, что окончательный монтаж завизирует он сам. То, что Вивиан была дочерью Кубрика, к тому же хорошенькой и умной, открыло ей доступ ко всему происходившему за сценой - вплоть до возможности снять Николсона, вылезавшего из брюк, или актеров, подбадривающих себя дозой кокаина. В честь семейной склонности к хищным птицам, фильм "Сотворение "Сияния" был сделан на студии Eagle-film. Картину показали по английскому телевидению после тщательного монтажа самого Кубрика, который убрал

несколько не совсем лестных своих изображений и сделал подборку кадров для рекламы в зарубежном прокате. Вивиан не настаивала на своих творческих устремлениях. В следующий раз, более успешно, она выступила в одном из отцовских фильмов в качестве композитора.

Кубрик велел Рою Уокеру сделать декорации для съемок в движении ручной самонаводящейся камерой "Стэдикам" и подрядил в операторы ее изобретателя Гаррета Брауна. Джон Олкотт по-прежнему оставался его кинооператором. "К вечеру первого дня работы, - флегматично рассказывал Браун, - я понял, что это совсем особенная игра и что слова "разумный" в словаре Кубрика нет".

Лабиринт декораций существовал в трех вариантах: один на аэродроме Рэдлет - для летних сцен, другой на открытой съемочной площадке студии "Элстри" - для сцен, требующих снега, третий, неполный, в павильоне звукозаписи - для эпизодов, в которых Дэнни и Венди бегут из отеля, а Джек преследует Дэнни в аллеях. Сам лабиринт был сделан из сосновых брусьев, обшитых фанерными щитами, создававшими свободные коридоры, по которым вдоль всей огромной декорации теоретически могли двигаться техники. Практически, они беспрестанно там терялись. Развешанные повсюду указатели мало помогали, особенно когда генераторы пара начинали нагонять туман из масла и воды. "Мало толку было звать: "Стэнли!" - рассказывал Гаррет Браун. - Казалось, его хохот доносился со всех сторон".

Этот лабиринт был серьезнейшей проверкой для камеры "Стэдикам", с которой почти всегда работал сам Браун. Несмотря на все прекрасные качества аппарата, его действие зависело от плавности движения, и хотя камеру можно было легко носить даже по спиральной лестнице, она отказывалась работать при внезапной смене направления. Преследуя Джека, бегущего за Дэнни, приходилось под прямым углом и на большой скорости преодолевать повороты лабиринта, камера и оператор испытывали огромные нагрузки.

Кубрик привык сам орудовать камерой, поэтому, работая с Брауном, то и дело хватался за аппарат и пытался его повернуть, приговаривая: "Чуть-чуть правее". В этих случаях система теряла настройку - кадр оказывался загубленным. Браун говорил об этом Кубрику, но тот пропускал его слова мимо ушей. Тогда, по совету Дуга Милсома, знакомого со спецификой поведения в команде Кубрика, Браун и Милсом разыграли целую сцену, причем так, чтобы их разговор слышала Вивиан, которая наверняка должна была - как и другие члены семьи на ее месте - пересказать его Кубрику.

"А правда ли, - с невинным видом спросил Милсом у Брауна, убедившись, что Вивиан может его слышать, - что ты свалил с ног Сильвестра Сталлоне?" "Знаешь, было дело, - ответил мускулистый высоченный Браун. - У него была манера хвататься за штангу "Стэдикама" и поворачивать меня так и этак. И я как-то сказал ему: "Слай, если ты еще раз схватишься, я тебе врежу". На следующий день он опять ухватился, я его стукнул, он и упал". Назавтра Браун и Милсом с любопытством наблюдали, как рука Кубрика потянулась к аппарату - и отдернулась. "Послушай, ты не мог бы взять чуть левее?" - неуверенно попросил режиссер.

С тех пор как Кубрик впервые увидел рекламный ролик Брауна, тот изобрел улучшенную модель "Универсал II", в которой камера помещалась не над стабилизирующей платформой, а под ней, что позволяло делать съемки с меньшей высоты. Ее использовали, снимая Дэнни сзади, когда тот носился по коридорам отеля на трехколесном велосипеде. "Я попробовал бежать за ним согнувшись, - рассказывал

Браун, - и после трехминутной съемки так запыхался, что не сумел бы сказать, по какому обряду меня нужно похоронить. К тому же при такой скорости я не мог держать объектив ниже, чем в восемнадцати дюймах над полом".

Кубрик предложил использовать операторское колесное кресло, которое он помогал конструировать для "Заводного апельсина". Когда Браун сел в кресло, объектив оказался всего в нескольких дюймах от пола. С этим сооружением все выходило прекрасно, и Кубрик его усовершенствовал, установив позади места Брауна подножку для звукооператора и Дуга Милсома, привлеченного в качестве отработчика наводки. Кресло быстро переделали в непрочную операторскую платформу. Кубрик подобрал сверхточный спидометр, так что дубли могли быть аккуратно воспроизведены вне зависимости от того, сколько их снимали. Устройство работало так хорошо, что Кубрик решил оборудовать таким же образом свои большие операторские тележки *Moviola* и *Ellemaak*. Между тем кресло, на котором ездили три или четыре человека (еще несколько людей бежали рядом и удерживали его на поворотах), испытывало опасные перегрузки, особенно когда Кубрик желал вести панорамную съемку одновременно с работой Брауна или другого оператора и к сооружению добавлялся его вес. Неудивительно, что однажды шины лопнули и чуть было не случилась серьезная беда. Кубрик приказал подобрать шины потолще и запретил забираться на хлипкую конструкцию больше чем двоим людям. Съемки продолжались.

Закончив монтаж, Кубрик начал накладывать музыку. Он в очередной раз решил обойтись без специально написанного музыкального сопровождения и брать его из антологии современной классической музыки, по большей части восточноевропейской. В свое время Дьердь Лигети, расстроенный неправильным, по его мнению, использованием своей музыки в "2001", подал в суд на "MGM", но теперь, успокоившись, разрешил Кубрику воспользоваться для "Сияния" отрывками из своего "Лонтано". Кубрик также использовал фрагменты из сочинений Бартока "Музыка для струнных", *Percussion* и *Selecta*, но в основном взял музыку из сочинений польского композитора Кшиштофа Пендерецкого. Его мелодии неизменно вписывались в фильмы, он оказал большое влияние на голливудских композиторов, в частности на плодовитого Джерри Голдсмита. Зловещая партитура Пендерецкого для хора и в особенности его сочинения для струнных стали прекрасным звуковым контрапунктом к сценам, в которых Торранс маниакально преследует Венди и Дэнни по всему отелю с топором в руке, - оркестр то содрогается от ужаса, то словно бьется в истерике. Из Пендерецкого была взята и музыка к вступительным кадрам, снятым с вертолета, летящего над тихими озерами и редкими горными дорогами. Резкие электронные аккорды перемежаются криками - возможно, животных, возможно, местных жителей-индейцев, у которых отняли их землю строители "Оверлука".

За две недели до премьеры "Сияния", которая должна была состояться в Штатах 23 мая 1980 года, Кубрик все еще вносил в фильм изменения. На "Уорнер бразерз" не видели фильм до 16 мая. До 20 мая не был получен сертификат американской цензуры. В виде исключения Американская ассоциация кино присвоила картине категорию "R" ("доступ ограничен"), хотя их коллегия видела только незаконченный вариант. Кубрик продолжал править "Сияние" до последнего дня. Он отказался на первых шести копиях

от sound mix впредь до переделки. Изменил цвет вступительных титров с темно-синего на белый.

Студия "Уорнер бразерз" уже за год до этого решила на разновременную премьеру: сначала фильм должен был пойти в уик-энд Дня поминовения в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе только в десяти кинотеатрах и в одном кинотеатре "драйв-ин". Когда результаты показа были оценены и (по счастью) украшены восторженными отзывами прессы, фильм должен был пойти в 750 кинотеатрах по всей стране в пятницу 13 июня. После первой недели оказалось, что этот подход сработал. "Сияние" побило все рекорды в шести округах, хотя обозреватели комментировали его неоднозначно, чего, впрочем, можно было ожидать. "Ньюсуик" назвал "Сияние" "первой киноэпопеей ужасов, фильмом, который так же соотносится с другими фильмами ужасов, как "2001: Космическая одиссея" с другими фильмами о космосе". Другие не разделяли этой уверенности. "Верайети" разгромила "Сияние", в особенности игру Николсона. Стивен Кинг отрекся от картины и поносил ее при любой возможности. Соглашение, по которому Кубрик в 1966 году отказался от своих прав в пользу новой трехсерийной телевизионной версии режиссера Майка Гарриса, одобренной Кингом, удерживало последнего от каких-либо публичных сравнений двух фильмов.

Коммерческий успех кубриковского "Сияния" был связан скорее с его подлинной ценностью, чем с деловой хваткой студии. Схема проката, разработанная для "Челюстей" и "Ближних контактов третьего вида", дискредитировала "ступенчатую" демонстрацию фильмов. Такие студии, как "Юниверсл" и "Коламбия", теперь с первого дня "накрывали" всю страну своими большими картинами, задавая им быстрый старт. Более медленный ввод "Сияния" в прокат сказался во вторую неделю, когда доходы сократились на 29 процентов. Недельная выручка прогнозировалась в миллион долларов. Практически она составила 823649 долларов.

Самую большую проблему создавала продолжительность картины, и не в первый раз Кубрик корректировал фильм, уже вышедший в прокат. Он еще раньше сократил роль детского доктора (Энн Джексон). Теперь вырезал заключительную сцену, в которой Барри Нелсон навещает Шелли Дювалл в больнице.

В "Верайети" писали, что "с благословения Кубрика монтажер фильма объезжал на велосипеде кинотеатры на обоих побережьях и вырезал куски ленты прямо на месте". После первой купюры 146-минутная лента укладывалась в два часа. К концу года "Сияние" попало в десятку самых кассовых фильмов, принеся 30,9 миллионов долларов. При более творческой прокатной политике доходы могли быть намного больше.

Краткий спад интереса к "Сиянию" побудил Кубрика дать Джону Хофсесу из "Вашингтон пост" гневное интервью, в котором осуждал практику голливудских киностудий, не выплачивающих режиссерам справедливую долю доходов от их фильмов. Несмотря на неизменный успех "Космической одиссеи", в том числе купленной в 1978 году телевидением, МГМ продолжала утверждать, что формально фильм еще не окупился. Согласно публикациям "Верайети", к 1973 году "Одиссея" принесла 20 347 000 долларов в отечественном прокате, и еще 7,5 миллионов в зарубежном, но МГМ настаивала, что производство копий, прокат и проценты на первоначальные вложения остались неоплаченными. Именно это неравное распределение дохода, отсрочка перечисления прибыли на "творческие счета" и так

называемая "безубыточная" система вынудили Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга начать исторический судебный процесс из-за фильма "В поисках утерянного ковчега".

Интервал между премьерой "Сияния" в мае 1980 года и началом съемок "Цельнометаллического жилета" в августе 1985-го был одним из самых долгих в творческой жизни Кубрика. Много времени ушло на перестройку Чайлдвик-Бери. Приобретение этого владения приписывали страсти Кубрика к уединению и проводили параллели с Джеком Торрансом, героем "Сияния".

Кристиан и дочери жили собственной жизнью. Кристиан время от времени устраивала выставки своей живописи, иногда преподавала искусство в Сент-Олбенс. Среди ее работ был броский портрет Кубрика. Когда она увлеклась рисованием цветов и пейзажей, то часто дорисовывала в углу картины крошечный портрет Кубрика, неперенный символ их закрытого существования.

Вивиан - не совсем всерьез - пробовала себя в искусстве. Фильм "Сотворение "Сияния", хотя и урезанный до получаса, с изъятыми Кубриком нежелательными для него фрагментами, не раз был показан по телевидению; Вивиан же написала музыку к "Цельнометаллическому жилету". Вторая дочь Катарина вышла замуж за киноадминистратора Филипа Хоббса, который - по принципу "и зять должен встать на ноги" - был вознесен до ранга сопродюсера "Цельнометаллического жилета".

Пока Кристиан превращала дом в удобное загородное жилье, Кубрик слонялся вокруг в синем рабочем комбинезоне, из-за которого его однажды приняли за садовника. Он велел сделать несколько усовершенствований, включая небольшой просмотровый зал и огромную кухню-оранжерею с растениями в горшках, креслами и двадцатифутовым столом, но при доме не было ни бассейна, ни площадки для вертолета, ни особых мест для развлечений. Если Кубрик не принял стиль жизни преуспевающего режиссера-продюсера когда жил в Голливуде, то, разумеется, мог прекрасно обойтись без него в глуши Хартфоршира. Он, как всегда, был совершенно счастлив, имея один костюм, книги, шахматы, телевизор, пишущую машинку и архив. Его убежищем была часть дома, включавшая кабинет, комнаты для монтажа, кладовые и кухню, где во время работы над фильмом он со своей командой в большинстве случаев питался.

Надежно защищенный в своем новом убежище, Кубрик проводил свободное время, следя за прокатом своих фильмов и пытаясь защитить и забрать ранние фильмы с киностудий, на которых они были сделаны. Он наблюдал за производством всех новых копий и проверял их качество. Новыми - испанской и португальской - копиями "Убийства" Кубрик остался доволен: субтитры соответствовали изображению. Многократные слияния и крахи голливудских киностудий плохо сказались на его фильмах. "Коламбия" при пожаре потеряла мелкозернистую позитивную копию фильма и звуковые негативы к "Доктору Стрейнджлаву". Остались лишь затертые, поврежденные негативы, употреблявшиеся для прокатных копий. И хотя это трогало Кубрика меньше, копии "Спартака" на студии "Юниверсл" тоже были повреждены и частично утрачены.

"Юниверсл" с помощью Джимми Харриса собиралась повторно выпустить на экраны "Спартака", восстановив несколько сцен, испорченных во время подготовки фильма к прокату - большую часть этих кадров Кубрик с удовольствием увидел бы на экране. Студия не могла найти отснятый материал эпизодов, в которых Чарлз Лаутон - Гракх ведет Джона Гэвина - Цезаря по улицам Рима покупать голоса, а также

фонограмму одного диалога между Лоренсом Оливье и Тони Кёртисом. К тому времени как проект был готов, Оливье умер, поэтому его реплики в диалоге дублировал Энтони Хопкинс. "Юниверсл" также выпустила видеoverсию, в которой Харрис и игравшие в фильме звезды обсуждали фильм и его восстановление, но Кубрик отказался в этом участвовать и не завизировал этот "режиссерский монтаж", название которого не соответствовало содержанию. Как бы то ни было, большинство сходилось во мнении, что "Спартак", несмотря на все недостатки, лучше многих киноэпопей своего времени. Проблема плохого хранения негативов-оригиналов голливудскими постановочными компаниями продолжала заботить Кубрика, и в мае 1990 года он в виде исключения поставил свое имя рядом с именами Мартина Скорсезе, Стивена Спилберга, Вуди Аллена, Джорджа Лукаса, Сидни Поллака, Фрэнсиса Форда Coppoly и Роберта Редфорда в качестве спонсора Кинофонда, "предназначенного для обеспечения сохранности американского кинонаследия".

В 80-е годы Голливуд не переставал волновать вопрос, что собирается делать Кубрик, и хитроумные постановщики использовали эту тайну в собственных целях. В 1983 году режиссер Мэтью Чапмен сделал Кубрику сомнительный комплимент в виде фильма "Поцелуй незнакомца" - о властном режиссере (Питер Койоут), который подбивает ведущую актрису, снимающуюся в его малобюджетном фильме, на любовную связь, хотя актриса (ее играет Виктория Теннант) - любовница человека, финансирующего съемки. Судя по свидетельству Айрин Кейн, в сценарии мало параллелей с обстоятельствами съемок "Поцелуй убийцы", хотя фильм широко рекламировался как воссоздающий атмосферу съемок кубриковской картины.

В 1981 году пошел слух, что Кубрик собирается снимать продолжение "2001" под названием "2010: Одиссея II", фильм, основанный на романе Артура Кларка об американо-советской космической экспедиции с участием Хейвуда Флойда, возвращающегося к "Дискавери", который кружит по орбите вокруг Юпитера. Литературный агент Кларка сообщил Джулии Филлипс, продюсеру "Ближних контактов третьего вида", что Кубрик получил экземпляр "2010" и читает его, намереваясь сделать по нему свой очередной фильм. Между издателями, посчитавшими, что Кубрик действительно готов начать съемки, разгорелась борьба за роман. Книга широко разошлась в 1982 году, к большой выгоде Кларка, а издатели были удивлены и обескуражены тем, что фильм не появился.

Среди книг, которые читал Кубрик, были документальная повесть Томаса Кинелли "Ковчег Шиндлера", опубликованная в 1983 году, и "Парфюмер" немецкого писателя Патрика Зюскинда - о парфюмере-убийце, жившем в XVIII веке во Франции и способном создавать настолько властные сильные ароматы, что, вдохнув их, люди лишались воли. Обе книги возродили интерес Кубрика к его среднеевропейским корням; такое же впечатление книга Кинелли произвела и на Стивена Спилберга. Известие, что книги уже взяты на рассмотрение (в частности, книгу Кинелли от имени Спилберга взяла студия), отвратило Кубрика от исторической тематики (и от еврейской диаспоры), тем не менее, обе книги продолжали его интересовать.

Он также изучал периодические издания по оружию и военному снаряжению, в которых вьетнамская война рассматривалась в исторической и социальной перспективе. Он следил за военными действиями по телевизору и коротковолновому радиоприемнику, по видеокассетам, присланным из США. Телевизионные изображения усталых пехотинцев и перестрелок на рисовых полях произвели на него

неизгладимое впечатление, как, впрочем, и на все его поколение в Соединенных Штатах.

В 1968 году он говорил журналистам: "Замечательно, что нечто тянущееся так долго, такое ужасное, приходит в гостиную каждый вечер в виде обзора текущих событий в живых, синхронно звучащих диалогах. Это способствует более активной политике". Последняя фраза звучит довольно решительно в устах такого политически нейтрального человека, как Кубрик. Он никогда не был "голубем", но в течение 70 - 80-х годов становился все более правым, хотя его политическая точка зрения на Вьетнам оставалась несформировавшейся. Дайана Джонсон считает, что "он точно не был "ястребом" в отношении Вьетнама". Что же касается политики в целом, Кубрик кажется ей "похожим на множество либералов, которые не обнаруживают расположения к публичной политике. Теперь он отец двух подрастающих дочерей и придерживается, я бы сказала, довольно пуританских идей. Ему нравится держать дома оружие". Кубрик узнал о романе Гаса Хасфорда "Краткосрочники" (The short timers) из рецензии в "Киркус Ревью" сразу после публикации романа в 1979 году, но прочел его только в 1982 году. На него произвели впечатление жесткость и простота книги, "скудость построения изложения", как он это потом называл. Немногословные реплики, краткие характеристики и опора на ритуализованный диалог как в лагере новобранцев, так и на линии фронта превращали роман в уже наполовину написанный сценарий. Но один мюнхенский бизнесмен, не имевший связей с кинобизнесом, уже взял эту книгу на рассмотрение, и Кубрик не мог получить права на нее до 1983 года, когда суматоха вокруг романа улеглась, а имя Хасфорда было почти забыто.

В книге прослеживается история молодых новобранцев на протяжении 385-дневного "краткого срока": как они проходят через лагерь новобранцев на острове Перрис, в штате Южная Каролина, как затем воюют в качестве морских пехотинцев. Служба постоянно усиливает в них потерю чувствительности к насилию и искореняет всяческую индивидуальность, превращая их, по словам английского критика Пенелопы Джиллиат, "в ничто".

Орудием этого превращения служит пучеглазый сержант Джерхейм, инструктор боевой подготовки, демагог, маньяк, изрыгающий изобретательные и комические непристойности, который так безостановочно гоняет молодых солдат, что неуклюжий Пратт не выдерживает и убивает сержанта, затем себя. Главный герой, которому сержант дал прозвище Джокер, наблюдает это и все остальное со злобной отстраненностью. Джокера вместе с друзьями отправляют во Вьетнам в 1968 году. Многие из его друзей гибнут. Джокер присутствует при атаке на Тет и разрушении древнего города Хюэ. Вынужденный убить своего лучшего друга Ковбоя, который, оказавшись раненым, стал мишенью для снайпера, Джокер принимает командование и в конце книги ведет остатки отряда в новую схватку. "Я в дерьмовом мире, - задумчиво говорит он, - но жив и ничего не боюсь".

Известие, что Кубрик купил книгу, обрадовало Хасфорда. Он увидел в этом долгожданную награду за понапрасну растраченную жизнь. "Большинство моих друзей - среднего возраста бухгалтеры и адвокаты, вовсе не писатели и не актеры, - говорил он своему другу. - Они зарабатывают около пятидесяти тысяч долларов в год. Я пишу уже двадцать лет. Я только что заработал столько же, сколько они, но получу весь куш сразу". Он предвкушал богатство, потому что из-за появления фильма книга будет переиздана. "Даже при неудачном фильме будет продано около двух миллионов

экземпляров в Соединенных Штатах. Если даже Стэнли сделает самый худший свой фильм, это все равно будет фильм Стэнли Кубрика".

Создавая сценарий, Кубрик использовал тот же метод, что и в "2001", "Барри Линдоне" и "Сиянии". Вместо того чтобы прямо перейти к сценарию, он превратил книгу в развернутое исследование в прозаической форме.

В поисках своих "неавтономных" элементов Кубрик сосредоточился на ритуальных моментах, зачастую связанных со смертью. Первая треть фильма, которая длилась сорок пять минут, демонстрировала, как новобранцы "срываются" и восстанавливаются эмоционально и интеллектуально, в чем принимает участие жестокий, неистовый Джерхейм, переименованный в фильме в Хартмана. Этот эпизод представляет собой непрерывный ритуал "перехода" в совокупности с другими ритуалами - наподобие сцены, когда парни группой набрасываются на Пратта, чтобы посчитаться с ним, потому что из-за его несоответствия армейским требованиям были наказаны они все. Пратта привязывают к койке и бьют кусками мыла, завернутыми в полотенца, - в этом участвует даже Джокер, который делал все возможное, чтобы подружиться с несчастным парнем и помочь ему. Пратт, сорвавшись, тоже ведет себя ритуально, бессмысленно повторяя механически вызубренную хвалу своему оружию, вдолбленную всем новобранцам, прежде чем обратить это оружие сначала против Хартмана, затем против себя.

В самом Вьетнаме - эта часть длится оставшиеся семьдесят две минуты - жизнь все более осложняется ритуалами и правилами. В качестве военного корреспондента Джокер должен пользоваться принятыми иносказаниями. Кубрик говорил Пенелопе Джиллиат: "Вьетнам был, возможно, первой войной, которую вели... так, как могло бы ее вести рекламное агентство". Офицер-редактор, отдающий приказы Джокеру, объясняет: "Когда мы перемещаем вьетнамцев, их следует называть эвакуируемыми. Если они приходят к нам, чтобы быть эвакуируемыми, то они называются беженцами. Памятка Главного командования инструктирует, что выражение "найти и уничтожить" должно заменяться другим: "прочесать и очистить". "В газете только две истории, - говорит редактор. - Солдаты, которые тратят половину своей получки, покупая этой деревенщине зубные щетки и дезодоранты, - Победившие Сердца и Головы. А другая - о сражении, кончающемся убийством, - Выигрывающие Войну".

Строчки песен в стиле "рок" и слоганы заменяют разговор. У Джокера на шлеме написано: "Рожденный убивать". У Звериной Матушки, самого грубо-прагматичного из всех молодых солдат, на шлеме слова: "Я должен стать Смертью" - фрагмент фразы из "Упанишад", который Роберт Опленгеймер, возглавлявший Манхэттенский проект разработки американской атомной бомбы, по его собственному утверждению, повторял, наблюдая первый ядерный взрыв в пустыне. Джокер, как правило, скатывается к имитации Джона Уэйна с его небрежно-героической манерой.

Название "Краткосрочники" превратилось в "Цельнометаллический жилет"; его, как и два других - "Одноглазые валеты" и "Поцелуй убийцы", - придумал Кубрик. В названии (Full Metal Jacket) слышатся удары проволочных щеток по барабану. Хасфорд одобрил перемену.

"Верайети" отмечала, что Кубрик "затял поиски по всей стране, чтобы найти новых актеров на роли молодых морских пехотинцев". С самого начала Кубрик искал людей, которые могли бы "действовать и говорить с толком". Выбор с очевидностью должен был пасть на Мэтью Модина, который уже дважды играл ветерана вьетнамской

войны - в фильме Алана Паркера по роману Уильяма Уортона "Птаха" и в экранизации Роберта Олтмена пьесы Дэвида Рейба "Вымпелы". На роль инструктора по боевой подготовке Хартмана Кубрик взял тридцатилетнего Тима Колсери, бывшего морского пехотинца, унтер-офицера, ставшего инвалидом во Вьетнаме. Адам Болдуин, ростом шести футов четырех дюймов, получивший роль Звериной Матушки, начинал свою карьеру в фильме Тони Билла "Мой телохранитель", играя парня, которого пришедший в неблагополучную школу сообразительный новичок нанял для защиты. Арлисс Хауард (Ковбой) и Кевин Мейджер Хауард, который играл Сплавщика, кровожадного солдата с наивным лицом, были второразрядными молодыми актерами с множеством сыгранных ролей на телевидении и в нескольких фильмах.

Получив роль, Модин предложил своему другу Винсенту Д'Онофрио, актеру во второстепенных театрах, никогда прежде не снимавшемуся в кино, послать Кубрику запись для просмотра. После еще четырех просмотров Д'Онофрио получил роль Пратта. По настоянию Кубрика он прибавил в весе шестьдесят фунтов; таким образом высокий костлявый парень-деревенщина из романа превратился в неуклюжего младенца. Его сонное лицо, дружелюбное и смущенное, - одно из первых, что мы видим в фильме. Он и еще десяток новобранцев сидят в креслах парикмахеров, лишаясь индивидуальности вместе с падающими на пол остриженными волосами.

Попытка воссоздать Вьетнам в пригородах Лондона казалась верхом абсурда, но для Кубрика это, вероятно, было привлекательнее всего. Хьюэ был построен в Бекстоне, на квадратной миле болот у реки Темзы, принадлежащих компании "Бритиш гэс". Там стояли предназначенные к демонтажу газовые заводы, которые уже не раз использовались в фильмах, в том числе в экранизации Майклом Андерсоном оруэлловского "1984". Бригады подрывников и бульдозеристов провели там неделю, обрушивая одни здания и частично разрушая другие. Затем в ход пошли кузнечные молоты и чугунные бабы, крушившие остатки зданий под руководством дизайнера фильма Антона Ферста. Пальмовые деревья из Испании и тысячи пластиковых растений из Гонконга довершали впечатление, а тонны старых покрышек, сгорая под руинами, давали густые клубы черного дыма. Перед каждым выстрелом команда с кузнечными молотами и модифицированными огнеметами сокрушала какую-нибудь стену, которая должна была попасть в кадр, и сжигала землю вокруг, причем иногда от огня страдали ботинки и брюки актеров.

По счастью, армированные бетонные конструкции, квадратные окна и сделанные на уровне земли входы в гаражи и склады почти точно повторяли колониальную архитектуру Юго-Восточной Азии. Кубрик по обыкновению просмотрел архивы и журналы с фотографиями, и оттуда были скопированы афиши, кинотеатры-шапито и уличные вывески. По фотографиям Тима Пейджа были воссозданы покрытые известковой пылью жилые комнаты с трупами мирных вьетнамцев; для съемок пригодились и фотографии Ларри Бэрроуза, на которых морские пехотинцы палят, пригнувшись, из открытых дверей военных вертолетов "Кобра".

Подобно Готэм-сити, который Фёрст создал для фильма Тима Бёртона "Бэтмен" за несколько лет до этого, Хьюэ был декорацией, скорее напоминающей, чем воссоздающей Индокитай во время войны. Декорации были настолько впечатляющими, что хотя "Верайети" объявила, что Кубрик ввозит десять танков времен вьетнамской войны, взятых у Фреда Ропки, коллекционера из Индианаполиса, поставившего технику для военных фильмов, после повторного просмотра можно

было понять, что на самом деле все материально-техническое оборудование состояло из двух танков, двух вертолетов и нескольких грузовиков. Кубрик учел урок "Апокалипсиса сегодня": техническое оснащение - не главное.

Тренировочный лагерь на острове Перрис и база в Да Нанге были воссозданы на Бассингборнской воздушной базе, а старая асбестовая фабрика в индустриальном районе Энфилда изображала казармы. Снимавшиеся там сцены были оставлены напоследок, поскольку Кубрик хотел, чтобы актеры были так же крепко вымуштрованы, как и "придурки", которых они играют. Чтобы привести их в соответствующее состояние, Кубрик нанял отставного сержанта морской пехоты Ли Эрми - низенького, коротко остриженного, со змеиными глазками и зычным голосом. Он был техническим консультантом в "Апокалипсисе сегодня" и фильме Сидни Фьюри "Парни из роты "С" (The Boys in Company "C"), в котором также играл роль сержанта, занимающегося боевой подготовкой. Эрми оказался подлинной находкой для фильма, такой же мощной фигурой, как доктор Стрейнджлав: вечно взмыленный сквернослов, произносящий бессвязные, безумные речи. На пробах он пятнадцать минут изрыгал непристойности, причем ни одно ругательство не было произнесено дважды. Кубрик заставил его повторить, а Леон Витали швырял в него теннисные мячи и апельсины. Эрми ни разу не вздрогнул и не перестал говорить, глядя перед собой немигающими, как у ящерицы, глазами.

Кубрик решил взять Эрми на роль Хартмана вместо Коласери, который простудился, неделями живя в лондонской гостинице. "Может быть, он наймет настоящих убийц и на другие роли, - ворчал тот, услышав новости. - Заодно может отделаться и от актеров". В утешение Кубрик дал Коласери роль безымянного пулеметчика Кобры, поливающего свинцом беззащитных крестьян из открытых дверей вертолета, облетая территорию вместе с Джокером и Сплавщиком. Вскрикивая при каждой очереди: "Попал! Есть!" - он дает неопытным журналистам первое реальное ощущение сражения. "Как ты можешь убивать женщин и детей?" - спрашивает Джокер, борясь с подступающей тошнотой. "Запросто, - ухмыляется пулеметчик. - Не надо давать большое упреждение, только и всего. Разве война не пекло?"

Эрми оказался одинаково убедительным и на репетиции, и при напряженных съемках. Двухсотпятидесятистраничная расшифровка его тирад легла в основу большей части начальных эпизодов на острове Перрис, где он угрожает вырвать новобранцам глаза, затрахать им мозги, оторвать головы и насрать на шею. Когда Джокер осмеливается пробормотать что-то в стиле Джона Уэйна о своих впечатлениях, Эрми приходит в ярость: "Поганый, дерьмовый подонок, ты только что подписал свой смертный приговор!" Эрми также знал наизусть ритмическую считалку, применявшуюся для того, чтобы новобранцы шагали мерно и в ногу: "Может, правду говорит, а быть может, врет. Эскимосская ... холодна, как лед".

"Ли, мне нужно, чтобы это выглядело по-настоящему", - сказал ему Кубрик перед началом съемок. Эрми ответил: "Стэнли, никак по-другому я не могу".

Однажды Эрми подвела память и ему пришлось импровизировать. "Клянусь, ты из тех, что трахают человека в задницу, - проревел он, - без всяких околичностей". Кубрик пришел в восторг. "Оставим так, - сказал он. - Но послушай, Ли, что за околичности?" Эрми ответил: "Напряги воображение, Стэнли".

Родители Стэнли, уединенно жившие в Калифорнии, умерли во время его работы над этим фильмом: Герт - 23 апреля 1985 года, Джек - 18 октября. Первая жена

Кубрика, Тоба Метц Кубрик Адлер, с которой Герт дружила до самой смерти, получила в наследство двадцать тысяч долларов и два кольца. Стэнли достались только почетные значки и награды, которые он посылал родителям на хранение, и деньги, которыми он снабжал их в старости. Недоброжелатели Кубрика утверждают, что он не прервал съемки из-за смерти родителей. Подобные истории о Кубрике распространяются постоянно. Возможно, они соответствуют фактам, хотя никто не знает их психологической подоплеки. Кубрик - маньяк, но он не бессердечен. Рецензируя "Барри Линдона", Эдриан Тернер свидетельствовал, что в сцене смерти юного сына Барри Брайана Кубрик проявил себя черствым и бессердечным. Кубрик ответил ему редкостно мягким упреком, сказав, что хотел сделать сцену трогательной. Это похоже на то, как ему пришлось признаваться в своих переживаниях, поскольку Кертис Харрингтон видел его плачущим, когда был отклонен фильм "Страх и возжелание". Наблюдая этот мир как соглядатай, он ставил защитный барьер между собственным разумом и реальной действительностью.

Как и во всех постановках Кубрика, стоимость и съемочное время "Цельнометаллического жилета" начали приближаться к угрожающей черте. Склады в Энфилде, служившие казармами, были оставлены, и Ферст построил в Пайнвуде новый интерьер, белизной и симметричностью напоминавший "2001".

Студия хотела, чтобы "Цельнометаллический жилет" был готов к лету 1986 года, но, зная трудоемкие методы Кубрика, согласилась на окончание фильма к Рождеству.

К сожалению, и этот срок пришлось перенести, так как Ли Эрми не вынес бесконечных дублей Кубрика и сорвал голос. Вернувшись к работе, Эрми разбил машину в Эппинг-Форест, сломав все ребра с одной стороны и поранив лицо. Он не мог сниматься более четырех месяцев. К тому же Мэтью Модин растянул плечо во время боевой подготовки. Новым сроком премьеры стало лето 1987 года, и "Взвод" Оливера Стоуна, главный соперник "Цельнометаллического жилета", появившись первым, получил "Оскар" за лучший фильм, лучшую режиссуру, лучшее звуковое оформление и лучший монтаж. Тем не менее, все ждали появления "Цельнометаллического жилета". Когда Джулия Филлипс пыталась продать некую историю о войне постановщику-администратору Дону Стилу, то получила ее назад с небрежным замечанием: "Думаю, мистер Кубрик должен сказать все, что осталось еще несказанным о Вьетнаме".

Кубрик приступил к работе над отснятым материалом с ощущением упущенных возможностей и утраченных надежд. Отсрочки и усталость не способствовали улучшению его манер. "Стэнли пытается не выходить из себя, так как чувствует, что это роняет его в глазах группы, - говорил один из друзей Кубрика, - но не может себя контролировать. В подобных ситуациях это происходит всегда". Кубрик все больше нервничал, боясь, что кто-нибудь тайком увидит картину до времени. Даже лаборанты в кинолаборатории "Рэнк" не знали, как выглядит фильм в целом. Два крепких "ассистента" сопровождали каждую передачу фрагментов фильма и стояли над работниками лаборатории во время проявки. После нескольких недель такой работы "Рэнк" предложил Кубрику перебраться в другую лабораторию.

"Цельнометаллический жилет" оправдал надежды, которые возлагала студия на фильм и на Кубрика, собрав 38 миллионов долларов за первые пятьдесят дней проката. Рецензии были разные, по большей части восторженные. Те, кто сравнивал фильм с "Взводом", находили, что "Цельнометаллический жилет" - другая, более темная сторона гуманистических воспоминаний Оливера Стоуна.

В 1989 году Джулия Филлипс попыталась заинтересовать Кубрика экранизацией фантастического романа Энн Райс "Интервью с вампиром" при финансовой помощи Дэвида Геффена. Филлипс продала Геффену роман Райс как "2001 среди фильмов о вампирах". Она объясняла: "Если "2001" представляет собой три отдельных фильма: немного о прошлом, немного о настоящем и о будущем, а Монолит служит связующим звеном между ними, скрепляет их, то эта эпопея о вампирах - тоже три отдельных фильма, только она движется не вперед, а назад; связующее звено здесь - сами вампиры-кровопийцы..." Геффен послал роман Кубрику на рассмотрение, хотя не был уверен, что этот проект в духе Кубрика. Как, впрочем, и сам Кубрик, однако этот случай, как и другие подобные случаи, вновь пробудили в нем интерес к фэнтези, и в 1990 году он снова позвонил Брайану Олдиссу. "Мы расходились во мнениях, - сказал Стэнли Олдиссу, - но это было много лет назад". За эти годы эксцентричность Кубрика не уменьшилась, и Олдисс решил принимать его странности как неизбежное. Вместе с женой он приехал из Оксфорда в Чайлдвик-Бери на ланч в большой кухне-оранжерее. "Бифштексы и фасоль, насколько я помню, - рассказывает Олдисс, - его обычная еда в это время".

Они снова говорили о "Замечательных игрушках" (Super Toys). (Это небольшой фантастический рассказ о будущем, в котором осуществляется жесткий контроль над рождаемостью. В ожидании разрешения на рождение настоящего ребенка руководитель компании, производящей андроидов, неотличимых от настоящих людей, приносит домой мальчика-андроида Дэвида вместе с андроидом-медведем для жены. Ни читатель, ни Дэвид, который жалуется своему медведю, что мама не любит его, до самого конца не подозревают, что мальчик создан искусственно.) Причины нового интереса Кубрика к этой вещи вскоре стали ясны. Он видел "Инопланетянина" и восхитился им. Фильм натолкнул его на новую идею. Теперь Кубрик видел "Замечательные игрушки" (которым он дал весьма близкое к Е.Т. рабочее название - А.И. - сокращение от artificial intelligence, "искусственный разум") как сентиментальную, похожую на сон, сказку.

Олдисс не разделял энтузиазма Кубрика относительно спилберговского фильма. Он считал фильм детским: "Сделано толково, но это не для меня". Тем не менее, они снова стали работать вместе. Ежедневно Эмилио забирал Олдисса у его дома в Оксфорде и привозил в Чайлдвик-Бери, а вечером отвозил обратно, зачастую очень поздно. С самого начала сотрудничество не казалось Олдиссу удачным: "Я не представлял, как превратить этот маленький рассказ в фильм. Какое-то время мы над этим работали, но без толку. Затем постепенно до меня дошло: на этот раз это не были "Звездные войны", это не был "Инопланетянин". Это был чертов "Пиноккио"! Голубая фея! Я работал с Кубриком около полутора месяцев и не мог отделаться от этой Голубой феи³.

В разное время Кубрик решал, что история может развиваться в иных направлениях. Ему приходила в голову мысль о некоем утопическом будущем, и я написал около полудюжины вариантов. Другим направлением, на мой взгляд, более стоящим, была еврейская тема. Кубрик хотел, чтобы мальчик Дэвид был отвергнут и

³ В сказке Коллоди Голубая фея вмешивается в критических случаях в жизнь игрушечного Пиноккио, помогая ему в попытках изменить свою деревянную природу и сделаться человеком. - *Прим. переводчика.*

брошен в так называемый Оловянный город, пристанище старых роботов и андроидов. Они используются до самой смерти в некоем подобии концентрационного лагеря. Это было довольно странное развитие сюжета, но, во всяком случае, дело как-то двигалось. Потом как-то раз, когда я приехал, Кубрик сказал: "Брайан, этот концентрационный лагерь - совершенная бредятина", - и снова возникла Голубая фея".

В 90-е годы стремление Кубрика к замкнутости и уединению мало-помалу стало предметом легенд. Он был настолько хорошо известен как отшельник (и лишь по временам кинорежиссер), что его ссора с соседями в 1991 году из-за нескольких деревьев рядом с Чайлдвик-Бери, которые они, как утверждал Кубрик, предъявляя в доказательство видеозапись, срубили без должного разрешения, стала достоянием всего мира.

В июле 1993 года театральный критик "Нью-Йорк таймс" Фрэнк Рич обедал с друзьями в ресторане Джо Аллена в Лондоне, и вдруг в разговор вмешался человек, сидевший за соседним столиком, и представился Стэнли Кубриком. Он был чисто выбрит, с коротко подстриженными седыми волосами и походил на гомосексуалиста. Это не показалось Ричу чем-то несообразным. "Всем всегда казалось, что компьютер ХЭЛ в "2001" ведет себя как ревнивый любовник-гей, - объяснял он. - Да и "Цельнометаллический жилет" полон гомоэротических мотивов". Друг Рича узнал в другом человеке за тем же столиком члена парламента от консервативной партии. Оба сотрапезника выглядели, как "мальчишки по вызову".

"Кубрик" сказал Ричу, что видел кое-что из опубликованного о нем в "Нью-Йорк таймс". Он утверждал, что больше не живет отшельником и не носит бороду. Когда он уходил, Рич попросил об интервью. Человек сказал, что едет в Дублин для подготовки съемок нового фильма, но дал номер телефона, по которому ему можно будет позвонить на будущей неделе.

На следующее утро Рич дал себе труд проверить это у Джулиана Синьора в "Уорнер бразерз", и тот со смехом объяснил Ричу, что его обманули, и не его первого. В Борнмуте эстрадный артист Джо Лонгторн настолько поверил в "Кубрика", что дал ему контрамарки, пригласил за кулисы и, после того как тот пообещал Лонгторну назначить несколько встреч в клубе "Лас-Вегас", роскошно устроил его в местном отеле. Сталкивавшиеся с этим человеком люди впоследствии утверждали, что он пробовал завязать с ними гомосексуальные связи, приглашая их в свой явно не таинственный дом в северном лондонском пригороде Харроу.

В 1996 году журналист Мартин Шорт выследил самозванного Кубрика. Им оказался Алан Конуэй, мелкий мошенник, замеченный в воровстве, обманом добывавший деньги в Австралии, Франции, Швейцарии и Ирландии. Он нисколько не походил на Кубрика, но потребность людей верить в то, что они встретились с легендой, была так велика, что ему удавалось годами промышлять надувательством.

В 1991 году после недолгого рассмотрения "Парфюмера" и биографии Коллет (французской писательницы) в качестве возможных сюжетов Кубрик прочитал небольшой роман и купил на него права. Роман назывался "Ложь военного времени" и был написан Луисом Бегли, поляком, после второй мировой войны переселившимся в Нью-Йорк. Книга Бегли, написанная без диалогов, в стиле писателей XIX века, которых Кубрик обожал (как, например, Бенджамена Констан), повествует о Мачеке, юноше из богатой еврейской семьи, вынужденном бежать и скрываться во время немецкой оккупации Польши.

Вдруг неожиданно в декабре 1995 года пресс-релиз студии "Уорнер бразерс", известил, что Кубрик задумал делать фильм "Широко закрытые глаза" по сценарию английского романиста Фредерика Рафаэла (в основе - рассказ Артура Шницлера), в котором будут сниматься Том Круз и его жена-австралийка рыжеволосая Николь Кидман.

Для "Уорнер бразерс" эта пара была воплощением мечты. Администраторы из Лос-Анджелеса желали пристроиться к этой явно денежной затее, но Кубрик оставался таким же отчужденным, как всегда. По Лондону кружили слухи о его высокомерном обращении с администратором студии, который был прислан, чтобы одобрить проект. Прибыв в Лондон, администратор поселился в забронированном номере гостиницы в Дорчестере, как делало большинство приезжающих от "Уорнер бразерс". Джулиан Синьор снабдил его экземпляром сценария. Несколько часов спустя Синьора уведомили, что администратор возвращает сценарий с указанием сделать полдюжины копий. Узнав об этом, Кубрик, как говорят, сказал Синьору: "Возьми у него сценарий. Скажи, что если он хочет узнать побольше, то может подождать, пока я закончу съемки".

Первоначально считалось, что "Широко закрытые глаза" - переделанный Рафаэлом в сценарий его малоизвестный роман 1971 года "С кем ты был этой ночью?"⁴. Кубрик прочитал и одобрил сценарий, затем, большей частью по телефону, работал над ним с Рафаэлом, который жил в Перигоре, во Франции.

Том Круз и Николь Кидман заключили договора с Кубриком и "Уорнер бразерс" в то время, когда Круз был в Англии и снимался в фильме "Миссия невыполнима". Оба, по свидетельству "Верайети", "перелистали сценарий и страстно желали работать с Кубриком". Хотя роль Кидман казалась идеальной, заинтересованность Круза в подобном проекте была непонятна. Очень многие утверждали, что для нового Голливуда тайна Кубрика оставалась настолько притягательной, что их не могли оттолкнуть даже самые скверные сплетни о раздражающих методах работы режиссера и его трудном характере.

Нежелание участников проекта обсуждать его давало пищу для слухов. Летом 1996 года некоторые газеты намекали, что Кубрик, узнав от режиссера Брайана Де Пальмы о трудностях с его продюсером и главным актером Крузом в фильме "Миссия невыполнима", положил на полку свой фильм, отказавшись от него в пользу "Лжи военного времени". Кубрик снизошел до того, что публично заявил: он не разговаривал с Де Пальмой уже более десяти лет и продолжает работу над фильмом "Широко закрытые глаза". По слухам, в актерскую группу были включены Харви Кейтел и Джон Малкович. Малкович выбыл из группы, но Кейтел остался; к группе присоединилась Дженнифер Джейсон Ли.

Посвященные Кубрику сайты Интернета радостно сообщали, что в одной из сцен Круз будет одет в женское платье. Согласно другим слухам, Кубрик, памятуя о своей попытке пригласить Анри Картье-Брессона в фильм "Одноглазые валеты" и участии Виги (Артур Фелиг) в "Докторе Стрейнджлаве", просил Хелмута Ньютона, модного фотографа, известного своими эротическими и садо-мазохистическими работами, сделать специальную серию рекламных кадров в надежде "расковать" актеров. Для

⁴ В действительности в основу фильма легло произведение австрийского писателя Артура Шницлера - "Новелла снов". - Прим. ред.

фильма с тремя главными героями затраты были чрезмерны. Для съемки некоторых сцен Кубрик взял в аренду огромный загородный дом Ротшильдов Ментмор и снял на неделю целый этаж лондонского отеля "Лейнсборо", включая королевский номер-люкс по шесть тысяч долларов за сутки. Кубрик снимал новый фильм и в особняке Льютон-Ху, который использовался для "2001", той части картины, которая не вошла в окончательный вариант.

К середине 1997 года идеальная съемочная группа, воплощение мечты, начала распадаться. Кейтел ушел и был заменен Сидни Поллаком, режиссером, иногда выступавшим в качестве актера. Все сцены с Кейтелом были пересняты. Круз и Кидман, заложники жестких методов Кубрика, выражали сожаление о других оставленных проектах. Сам Кубрик, разумеется, хранил молчание. В середине лета распространились слухи, что Поллак был навязан Кубрику компанией "Уорнер бразерс", так как раньше был режиссером Круза и мог действовать на него успокаивающе. Некоторые даже утверждали, что Поллак может быть "сторожевым псом" студии, готовым в случае необходимости взять на себя режиссуру "Широко закрытых глаз".

Перевалив за семьдесят, Кубрик достиг последней и, как правило, самой приятной части творческого пути для большинства великих режиссеров. На него посыпались награды: "Оскары", докторские степени, мастер-классы, медали. Кубрик и в дальнейшем не будет обращать внимания на все последующие награждения, как и на эти два. Почести нового Голливуда столь же безразличны ему, как и почести старого. Он так решительно противился признанию со стороны своих собратьев, что вряд ли мог бы теперь измениться. Но от него никто этого и не ждет. Нет никакого удовольствия в том, чтобы представить себе седого, неряшливого Кубрика, моргающего от яркого света при вручении "Оскара", принимающего рукоплескания людей, которые не видели ни одного его фильма или, если видели, вряд ли поняли и оценили.

Что же касается университетских курсов и мастер-классов, мог ли сказать Кубрик нечто новое, еще не сказанное в его фильмах? Только это: "Вы можете стать такими же великими кинорежиссерами, как я, если только будете изо всех сил противиться любой попытке вмешиваться в вашу работу и останетесь самими собой". Легко сказать, но трудно - почти невозможно - выполнить.

В ранней юности Кубрик принял решение: жить и работать надо по своим собственным меркам, пусть даже ценою остракизма. Полвека спустя подобных ему людей, выдвинутых послевоенной технологической революцией, стало множество: Билл Гейтс из "Майкрософт", Стивен Джобс из "Эппл Компьютерз", Стивен Спилберг и Джордж Лукас создали образ рано, но негармонично развившегося подростка-эрудита понятным, если не социально одобряемым. Но Кубрик прошел этот путь трудно, во времена, когда не было ни ролевых моделей, ни проложенных путей. То, что он охранял свое уединение, неудивительно, если принять во внимание кровь и боль, которых оно стоило режиссеру. Стэнли Кубрик останется Стэнли Кубриком до конца. Макс Офюльс любил в своих фильмах проникать в прошлое, скользя камерой по пустым улицам и коридорам, чтобы найти другой мир, где выбор яснее и эмоции резче. Если бы он "путешествовал" в прошлое Кубрика, его внимание мог бы привлечь такой образ: юноша в мятой рубашке, сторбившийся над бетонной шахматной доской на Вашингтон-сквер при свете уличной лампы.

Кружатся ночные бабочки, в отдалении воют сирены, кругом толкуются и что-то бормочут непрошенные советчики, но юноша безразличен ко всему. Его ум достиг того холодного, чистого уровня реальности, на котором любая проблема может быть разрешена с помощью разума. Он хмурится и качает головой, когда мудака на другой стороне доски нерешительно двигает вперед пешку, угрожая его ладье. "Ты осмеливаешься так ходить против меня? - думает Кубрик. - Ты осмеливаешься так ходить против... Мастера?"

В марте 1997 года он получил первое из традиционных вознаграждений: Гильдия американских режиссеров присудила ему премию Дэвида Уорка Гриффита за творческие достижения. Кубрик послал небрежную благодарность на видео и попросил Джека Николсона получить его награду в Голливуде. В этом послании Кубрик отдал дань Гриффиту как новатору, но заявил, что великий режиссер прожил последние семнадцать лет в бедности и забвении, отвергнутый индустрией, для развития которой сделал так много. В заключении, которое смутило многих, он сравнил Гриффита с Икаром и высказывал предположение, что мораль судьбы режиссера в том, чтобы "забыть о воске и перьях и перестать задавать работу крыльям". В августе Кубрик был награжден на Венецианском фестивале почетным "Золотым львом".