



« Ш И Р О К О З А К Р Ы Т Ы Е Г Л А З А »

Михаил Трофименков

Режиссеров-долгожителей, столь же великих в своем финальном шедевре, как и в первом, за всю историю кино можно пересчитать по пальцам. Бунюэль, Джон Хьюстон... Даже в этом недлинном ряду Стэнли Кубрик — исключение. «Широко закрытые глаза» (1999) — не просто его последний шедевр, снятый в глубочайшем секрете, монтаж которого Кубрик завершил буквально накануне смерти. Это один из самых совершенных фильмов в истории кино. Его совершенство — и визуальное, и психологическое; его сложность и вопиющая простота вызывают почти мистический страх. Так, как снял свое «завещание» Кубрик, давно никто не умеет снимать. Это уже не перфекционизм, а некий тест на сверхчеловечность, который всегда проходили герои Кубрика. Но преодолел его лишь он сам. После чего смог умереть.

Тест, инициацию проходит и доктор Билл в «Широко закрытых глазах». Испытание сексом. Недаром в основу фильма Кубрик положил пьесу модного в начале века венского писателя Артура Шницлера, которого в России ставил Всеволод Мейерхольд. Свистопляска символистской эпохи вокруг «полового вопроса», «женского начала» и тому подобных эвфемизмов в наши дни вызывают либо улыбку, либо скуку. Собственно говоря, Кубрик повторяет штампы «серебряного века»: секс — темная, страшная бездна. И не только повторяет: он сгущает их, концентрирует, но именно поэтому придает смешным спекуляциям на тему секса финальную убедительность.

Трудно представить себе что-либо более спокойное, размеренное по ритму, чем «Широко закрытые глаза». Никакой исте-

рики — даже когда истерика овладевает Эллис, женой Билла, пытающейся раздражить его ревностью, вывернуть из глубины души собственные сексуальные фантазии.

Течение фильма определяет не ритм людских страстей, а ритм взирающего на них бога-Кубрика. Он ведет Билла из дома в дом, от женщины к женщине, не пренебрегая бесконечно долгими (но никогда не «пустыми») проходами по пылающему рождественскими огнями ночному Нью-Йорку. Визуальная, цветовая точность любой композиции в фильме приводит к странному эффекту. Исчезает разница между интерьерными съемками и съемками на натуре. Кажется, Кубрик так ставит свет на улицах, что они оказываются замкнутыми объемами. Вспоминается высказанное кем-то из критиков еще в



1960-х предположение, что любое пространство для Кубрика — внутреннее: пространство не дома и не площади, но его собственного мозга.

Кстати, в любом доме, где оказывается Билл, в камеру ненавязчиво лезет наряженная елочка. «Широко закрытые глаза» — рождественская сказка со счастливым концом, но таких сказок не снимал никто и никогда. Начинает казаться, что блестящее «Наше рождество» Абеля Феррары, снятое чуть позже и повествующее о добрых героиневых дилерах, рыщущих по Нью-Йорку в поисках куклы для обожаемой дочурки, — не то чтобы пародия, но очень точный ответ Кубрику.

Кубрик не боится простоты, которая у другого режиссера показалась бы примитивностью. Перемещения героев, геометрически выверенные, оркеструют переживаемую ими драму. В самом начале они, преуспевающие и безупречные с моральной точки зрения молодые супруги, образцовые яппи, идут, принарядившись для светского приема, прямо на зрителей. Они — одно целое, нерасчленимое, неуз-

вимое. Но это только иллюзия. Их коллективное тело раскалывается уже через несколько минут. Билла зовут в туалетную комнату помочь девушке, которой стало плохо. Эллис остается ждать его, кокетливо отклоняя недвусмысленные предложения некоего жуира. Она идет на зрителя точно так же, как шла с Биллом, но уже неправильно одна. Он повторит то же движение чуть позже, возвращаясь в бальную залу, фланкируемый двумя девицами. Девицы лишь промелькнут на экране, обронив пару слов. Предположение Эллис, что он трахнул их обеих, невозможно принять всерьез, это лишь провокация; но вторжение девиц необходимо Кубрику, чтобы еще резче разделить супругов. Такие фронтальные проходы будут повторяться снова и снова, как ритуальные действия, как предваряющие очередную главу фильма иероглифы-эпиграфы, фиксирующие степень разделения героев.

Среди интерьеров фильма особую роль играет похожий на роскошную гостиную туалет в доме Зиглера, где герой сталкивается с первым из досаждающих ему сек-

суальных видений. В кресле раскинулась, как сломанная кукла, роскошная, грудастая голая девка, чем-то передознувшаяся. Доктор приводит ее в чувство. Этот эпизод потом аукнется в сцене ночной истерики его жены, допытывающейся, что он чувствует, когда ощущает грудь какой-нибудь соблазнительной пациентки. Он попытается отговориться несомненной для него аксиомой: пациентка не женщина, а всего-навсего пациентка. Однако своим внутренним зрением зритель не может не воскресить ту сцену в туалете и усомниться в твердокаменности этого принципа.

Один из главных мотивов фильма, как у любого великого режиссера, — проверка слов на прочность взглядами. Слова такой проверки не выдерживают. Все, что составляло символ веры Билла, все, на чем покоилась его уверенность в себе, звучит насмешкой. Защищаясь от подступающего искушения, он повторяет, как заклинание: «муж», «жена», «врач», «ребенок», «я уверен в тебе». Слова звучат с экрана почти издевательски. Одного взгляда на обнаженное женское тело было достаточно,



чтобы принципы зашуршали опавшими листьями. И кошмар для Билла начинается, когда обкурившаяся Эллис признается ему в том, что некогда она, почувствовав на себе взгляд случайно встреченного моряка, готова была отдаться ему где угодно и как угодно. Кошмар становится неизбежным, когда сам Билл воочию представляет себе обнаженную Эллис, извивающуюся в чужих мужских объятиях.

Но «туалетная» сцена интересна еще двумя мотивами. Во-первых, туалеты были каким-то наваждением Кубрика, который воспринимал их как точку пересечения мира реального и мира фантазмагорического, яви и сна, жизни и смерти. Встреча героя Джека Николсона с призраками в «Сиянии» (1980) и самоубийство в «Цельнометаллической оболочке» (1987) происходят именно там. Путешествие Билла на край ночи тоже начнется в столь неромантическом месте.

Во-вторых, безжизненное тело в кресле рифмуется с обнаженной женщиной на огромной картине, украшающей ком-

нату. В ней столько же жизни, сколько в жертве кокаина. Или: в жертве кокаина столько же жизни, сколько в двумерной девушке на картине. В ту же самую минуту некий светский хлыщ предлагает Эллис подняться на второй этаж и посмотреть там коллекцию бронзы эпохи Возрождения. Никто даже не делает вид, что принимает это предложение за чистую монету. Сексуальность отделяется от чувства, становясь самоценным, холодным объектом: женщина — картина, половой акт — посещение коллекции.

Но «коллекцию» увидит не Эллис, а Билл: коллекцию сексуальных искушений, призраков, кошмаров ночного города, о которых раньше не то чтобы не догадывался, просто на них никогда не падал его взгляд. То ли его глаза были раньше «широко закрыты», то ли теперь они закрылись настолько широко, чтобы увидеть лежащее вне человеческого поля зрения. Один из центральных символов фильма — пианист, играющий с завязанными глазами на костюмированных оргиях.

Кстати, «Широко закрытые глаза» — не только рождественская сказка. Они примыкают к обширному циклу фильмов на тему «яппи в опасности», снятых в 80–90-х: от «Человека дождя» Левинсона до «После работы» Скорсезе; от «Чего-то дикого» Демми до «Фрэнтика» Поланского. Вернее, не примыкают, а замыкают его. Если основоположники темы видели в злключениях яппи лишь социальную трагикомедию, то Кубрик поднял ее до метафизической высоты.

Впрочем, отношения между «коллекцией» и визитером не совсем традиционны. Не только Билл смотрит на «экспонаты», но и они смотрят на него. Он оказывается в мире оживших статуй, отделившихся от стен и воплотившихся теней, сошедших с картин соблазнительниц, дышащей бронзы. Первая из этих статуй — наркоманка в туалете. Вторая — дочь его умершего друга, готовая в истерическом порыве отдаться Биллу прямо у еще не остывшего тела отца. Третья — очаровательная уличная проститутка, к которой, поддавшись

порыву, Билл заходит, но так ни на что и не решается. И целующаяся, вжавшись в стену, парочка. И уличная шпана, походя сбившая Билла с ног и обозвавшая его педерастом. И соблазнительная нимфетка, дочь неопрятного серба, у которого Билли берет напрокат карнавальный костюм для загородной оргии: отец застанет ее развлекающейся с двумя уродами-японцами в женских париках, а она, ничуть не испуганная, спрячется за спиной врача.

Кульминация фильма — оргия. Не обычная *partouze*, как сказали бы французы, не групповуха, а священнодействие, сектантское радение. Маски окружают героя с такой спокойной безжалостностью, что «Казанова» Феллини кажется наивной поделкой. Десятки пар не просто совокупляются на всем пространстве особняка, но словно подчиняют свои движения некой музыке. Вернее, пишут своими телами симфонию секса. Разноцветные мантии мужчин — черные, красные, синие — буквы недоступного простым смертным иерархического алфавита. Секс

оказывается не хаосом, каким он виделся герою, а страшной гармонией, задающей ритм всему сущему. Но Биллу эта гармония недоступна. Некая женщина выкупит его из чреватого смертью особняка, и на следующий день он найдет ее тело в морге. Сцена, в которой Билл опознает тело, не имеет себе равных в мировом кино: ее лица он не видел, но узнает ее грудь, плечи, бедра. И когда он склоняется над ее лицом — это и есть единственный, слишком поздно свершившийся сексуальный акт, которого так добивался Билл.

Но Биллу предстоит пройти тот же путь уже при свете дня, в обратном направлении. Кубрик не был бы Кубриком, если бы оставил ему воспоминания о загадочном мире секса, но не демистифицировал их. Был ли он на небесах, или в аду, неважно: вернуться на землю придется. Возвратившись в квартиру проститутки, Билл застанет там ее компаньонку, раскрывающую тайну своей подруги: та больна СПИДом. Костюмер окажется сутенером, скандалившим ночью не из-за того, что его дочь отда-

ется мужчинам, а из-за того, что она делает это втайне от него. Ее улыбка — уже не улыбка пугающей механической куклы, а ухмылка вполне созревшей шлюшки. Да и найденная им в морге женщина, скорее всего, просто-напросто умерла от овердозы, всласть оттянувшись после изгнания Билла на той самой ритуальной оргии, в которой, судя по всему, не было ничего ритуального. Так — театр, цирк, шарада. Нет тайны, нет бездны, нет ничего. Всего лишь «проблемы», кризис брака, как полагает Эллис, предлагающая Биллу в последнем кадре универсальное лекарство: трахаться. А потерянная на оргии маска, увиденная Биллом на подушке рядом со спящей женой? Что это — видение?

Или все-таки было? Но Кубрик потому и велик, что оставляет зрителей своего последнего фильма в недоумении, вынуждающем пересматривать «Широко закрытые глаза» снова и снова: то обретая твердую и скучную почву под ногами, то подозревая вокруг провалы в манящее и загадочное неизвестное.