

«ГОСПОДИН АРКАДИН» ОРСОНА УЭЛЛСА



МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

«Господин Аркадин» (1955) — фильм-«бродяга», снятый бродягой-режиссером. Рассорившийся с Голливудом и разорившийся Орсон Уэллс с конца 1940-х годов мотался по миру, оставляя за собой обломки нереализованных замыслов, блистая на светских приемах, но подчас не имея денег на ужин, общаясь с миром через экранизации классики и криминальной макулатуры. Так же мотается по Европе и Мексике герой фильма, авантюрист Ван Страттен, пытающийся восстановить прошлое своего странного работодателя, пышнобородого супербогача Аркадина, не помнящего ничего, что происходило в его жизни до 1927 года, прозванного своей любящей дочерью «огром», людоедом. Амнезия оказывается выдумкой, частью дьявольского плана: Аркадину нужно чужими руками найти тех, кто знает правду о его карьере, уничтожить их и обвинить в преступлениях наивного сыщика.

Уэллс царственно игнорирует логические связи между эпизодами фильма. Все происходит, как во сне, словно по мановению волшебной палочки. Услышав от умирающего бандита Бракко всего лишь имя «Аркадин», подруга Ван Страттена неизвестно как становится завсегдатаем его вечеринки и нанимается работать на его яхту. Как, повинувшись какой интуиции, каким уликам, Ван Страттен находит в Хельсинки или Танжере, Копенгагене или Варшаве свидетелей прошлого Аркадина — режиссера совершенно не заботит. Честно говоря, откуда берутся все эти Оскары, «блошинные профессора» или Софьи, при самом внимательном просмотре фильма понять невозможно. В этом фильм Уэллса — неожиданный предшественник «Убить Билла» Квентина Тарантино, которому точно так же совершенно наплевать на то, откуда Невеста берет деньги на билет до Токио, как проходит таможенный контроль с самурайским мечом наперевес или узнает адрес одной из своих убийц.

Аркадин — людоед, тиран, монстр: он, как и сам Уэллс, как будто всегда в маске, даже когда скидывает (он любитель маскарадов) очередную личину. Он — пугающий темный образ из той же портретной галереи, что иные герои Уэллса: гражданин Кейн, Макбет или смрадный мексиканский полицейский Куинлен из «Печати зла» (1958). Всех их сыграл сам Уэллс. Сыграл, вроде бы ненавидя, презирая, доводя до позорной и величественной одновременно гибели, но и восхищаясь ими, слишком хорошо понимая их. Уэллс был сделан из той же материи, что и они. Кейн-Херст развязал испано-американскую войну — Уэллс вызвал всеамериканскую панику радиосценарием «Войны миров». Главное, что роднит Уэллса с Аркадиным, — их философия прошлого. Аркадин верит, что прошлое можно стереть, переписать, вымарывая из жизни некогда близких ему людей. Уэллс писал и переписывал свою собственную жизнь так, что теперь реальность от вымысла не отделит никто, никакой Ван Страттен. Предпоследний его фильм «Ф как фальшивка» (1975) — вдохновенный гимн фальсификации как сути любого творчества.

Чрезмерность — главная черта и кинематографа Уэллса, и самого режиссера, которого современники называли «Людоедом с глазами Деда Мороза и сердцем Мальчика-с-пальчик». Жан Кокто писал о нем: «Эта штука, вероятно, весит тонну, и размером не менее трех метров. Это не дышит, а пытит, как морской гигант. Это не говорит, а грохочет, как вулкан. Это не кричит, а издает рычание, которое приводит в

ужас окрестное население. Это не смеется, а взрывается так, что падают люстры и лопаются стекла. Если это человек, пусть меня повесят!». Все это можно сказать и о господине Аркадине. Он просто не помещается в кадр: планы, в которых зритель видит Аркадина целиком, можно пересчитать по пальцам. Иногда в кадр не входят ни его голова, ни его ноги, и он нависает над Ван Страттеном и своей дочерью, как чудовищное тело. Он не может «просто» передвигаться: Аркадин неизменно сталкивает окружающую его толпу. Он способен быть везде одновременно: в Мексике Ван Страттен говорит с ним по телефону, уверенный, что монстр звонит из Европы, а тот преспокойно ждет его, как всегда, окруженный красавицами и чудовищами, в том же мексиканском отеле.

Редкие минуты, когда Аркадин спокоен и даже ласков, страшнее вспышек его темперамента. На нищего жулика Якова Зук, превратившегося под его взглядом почти в карлика, почти в ребенка, забившегося под ворох одеял, он смотрит с нежностью, понижает голос, чтобы не напугать его. Но это нежность динозавра, ласка людоеда. Аркадин отвезет Ван Страттена в единственный ресторан, где можно достать для капризного, изголодавшегося Зук гусиную печень, но есть ее будет некому: Зук будет ждать Ван Страттена в их гостиничном номере с ножом в спине.

В сюрреалистическом финале, где самолет без пилота пересекает, вызывая международную тревогу, европейские границы, чрезмерность Аркадина достигает абсолюта. Он оказывается одновременно везде и нигде. Он превращается в голос, многократно усиленный аэродромными динамиками, умоляющий дочь не верить Ван Страттену, что бы тот ни рассказал о его прошлом. Он превращается в бессильного бога и растворяется в небе. Лишь обломки самолета догорают на заднем плане в финальном кадре, как обломки рухнувшей с неба колесницы.

Достоверное прошлое Аркадина даже в финале не складывается в единую картину: так, кусочки мозаики. О нем знает единственный выживший, Ван Страттен, но так и не узнают зрители. Оно или слишком чудовищно, или слишком ничтожно, но, скорее, ничтожно: человек, владеющий половиной мира, не может допустить огласки того, что в юности он был всего лишь мелким мошенником. В романе Уэллса «Господин Аркадин» упоминаются его «подвиги», совершенные уже на пике могущества: похищение нацистского золота, которое он обязался переправить в Южную Америку, продажа схлестнувшимся в китайской

гражданской войне партиям винтовок без затворов и снарядов, которые не взрывались, и тому подобное. В фильме политическая составляющая успеха Аркадина едва упомянута. Зато звучит ключевая фраза: в былые времена его «повесили бы, как пирата».

Но ни для Аркадина, ни для Уэллса не существует никаких «былых времен». Абсолютно современный «нуар» из жизни еще не зализавшей военные раны Европы Уэллс снимает так, словно экранизирует Шекспира или Шарля Перро. Двадцатый век обнаруживает свой средневековый лик. Аркадин и «амнезия» — понятия несовместимые не только потому, что миллионер выдумал свою болезнь. Тот, кто живет, заплутав во времени, или помнит все, бывшее, небывшее и будущее, или не помнит ничего. Его испанский замок возвышается над городом, как логово Синей Бороды, как заколдованная башня. Его частный самолет подлетает к нему, как дракон. Чтобы сделать Ван Страттену деловое предложение, он ведет его тесными, едва ли не подземными, переходами в кабинет-келью. А стоит Ван Страттену прилететь в Испанию в попытке познакомиться с Аркадиным, как дорогу к замку преграждает средневековая процессия фанатиков-флагеллантов со свечами и факелами в руках, в остроконечных колпаках, рвущих босые ноги об острые камни мостовой. Они сошли с картин и гравиюр Гойи, последнего свидетеля затянувшегося в Испании до начала XIX века средневековья и одного из первых романтиков. Гости на балу у Аркадина тоже одеты под персонажей Гойи: не столько его светских портретов, сколько омерзительных ослиноголовых призраков с офортов «Капричос», чудовищ, порожденных сном разума. Недаром вступительные титры фильма идут на фоне летучих мышей, задающих вызывающе антиреалистический, барочный тон всему происходящему.

Вообще, жизнь Аркадина — сплошной праздник. Очевидно, непрерывные балы и маскарады дают ему возможность менять мантии и, вздымая кубки с вином, притворяться лишь играющим в путешествие во времени. В то время как он реально преодолевает временные барьеры.

Действие «Господина Аркадина» разворачивается в двух полярных мирах. Один — мир высшего общества, постоянно соскальзывающий в костюмированный бред. Второй — параллельный, подпольный, столь же космополитический, как и первый, но населенный отребьем общества, мелкими мошенниками, уродами. Здесь никому не надо надевать маски: лица сами давно стали масками. Яков Зук

в котелке и подштанниках, перед лицом смерти истово пытающийся вырвать из рук Ван Страттена дырявое одеяло, свое бесценное достояние. Бракко, умирающий, придавив руку склонившейся к нему подруги героя. «Блошинный профессор» в цилиндре, осторожно, пинцетом рассаживающий своих питомцев у себя на руке. Безумный антиквар, втягивающий Ван Страттену сломанный телескоп, мечущийся по своей лавке, от чучела крокодила к арфе, по струнам которой он рассеянно проводит рукой. Лысый, трясущийся наркоман Оскар. Распухшая кукла — мексиканский генерал, муж загадочной Софьи.

Этот мир не противоположен первому в социальной системе координат. Он — его необходимое дополнение: вселенная средневековых королей и герцогов не мо-

гла существовать без переплетенной с ней вселенной шутов, юродивых, нищих. Если бы Бахтин не был так безбожно опошлен, можно было бы вспомнить по поводу «Господина Аркадина» о его пресловутой «карнавальности», меняющихся местами «верхе» и «ниже».

Впрочем, в мире Уэллса — мире резких ракурсов, неестественной светотени, кадров, рассеченных лестницами и решетками — говорить о «верхе» и «ниже» в принципе невозможно. Это кинематограф без центра тяжести, утративший равновесие, хрупкий в лапах овладевшего им чудовища, которого могут звать и Аркадиным, и Уэллсом. И когда подруга Ван Страттена делает роковые для себя признания Аркадину на борту его яхты, это не океанские волны раскачивают изображение, это дрожит Земля от поступи Людоода.

Благодарим фирму «Частная коллекция» за предоставленный диск

