



1

Кто там кричит в ночи, человек или птица?

# Birdy Пташка

art-electronics/2001\3(4)\миражи



Откуда приходит смерть, сверху или снизу?<sup>1</sup>

В американском кино есть два фильма, в центре сюжета которых — одни и те же живые существа.

В одном эти существа вызывают медленно нарастающий ужас, в другом — экстатическую любовь.

Первый фильм — «Птицы», лучшая работа Хичкока, мастерское воплощение элементарной мещанской ксенофобии, при которой все «чужое» таит угрозу. Второй — «Birdy» Алана Паркера, фильм о желании сблизиться, слиться с «чужой» живой формой, раствориться в ней.

И там, и там — птицы. Почему?

Может быть, ответ знает Паркер. Может быть, его знал Хичкок.

Кого еще спросить?

П а в е л Ш у л е ш к о

В Париже находится один из самых удивительных памятников мира, созданный Жаном Марэ, — памятник человеку, умевшему проходить сквозь стены, вполне, кстати, реальному персонажу. Его знали многие обитатели и тусовщики Монмартра. Естественно, свои способности он использовал в криминальных целях. Даже заключенный за квартирные кражи в тюрьму, еженощно сбегал оттуда, веселился с друзьями и воровал. Пока не случилась беда. Однажды ночью он утратил свой дар, покидая дом возлюбленной, и остался в стене навсегда. Об этой полубыли, полуполюгенде невольно вспоминаешь, когда пересматриваешь «Пташку» Алана Паркера (1984).

Фильм родился на пересечении нескольких традиций, мифов и тенденций. На первый взгляд «Пташка» — всего лишь психологическая драма о ветеранах Вьетнама. «Человека без лица», получившего, как говорится на медицинском жаргоне, челюстно-лицевое ранение, командируют в психушку, где безмолвствует, скрючившись в углу палаты, его лучший друг. Он тоже прошел через джунгли и после контузии стал считать себя птицей, запертой в клетке. С ожесточением любви Эл пытается вырвать Пташку из состояния, близкого если не к коме, то к кататонии. Детские и фронтовые воспоминания возвращаются флэш-бэками. Пташка всегда избегал общения с людьми. Он, по-видимому, так и остался девственником, предпочитая переступ птичьих лапок по своему обнаженному телу контакту с женскими «молочными железами», которые его сверстники почему-то называли «восхитительными сиськами». Он шил себе костюмы из голубиных перьев (чтобы птицы принимали за своего), прыгал с высоты и конструировал дельтапланы. А во Вьетнаме лишился чувств, увидев горящих в пламени взорвавшегося вертолета птиц. Бюрократическая холодность врачей, готовых «списать Пташку на боевые», признав случай безнадежным, отступает перед отчаянным сопротивлением Эла. Финал — выход пациента из аутического состояния. Вроде бы все соответствует человеколюбивым канонам голливудского кинематографа. За одним исключением: из финальных кадров явствует, что Пташка — не маньяк. Он действительно птица.

<sup>1</sup>Пабло Неруда «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Пер. О. Савича



2

art-electronics/2001\3(4)\миражи





Можно было бы отнести «Пташку» к той волне фильмов, которая обрушилась на Америку после вьетнамского поражения: «Возвращение домой», «Апокалипсис сегодня», «Первая кровь», «Рожденный 4 июля». Но двойственная, человеческая и в то же время птичья, природа Пташки гораздо важнее конкретных обстоятельств, при которых он «сошел с ума». На заре 1980-х Героем мирового кинематографа становится, в самых разнообразных жанровых воплощениях, такой вот организм-мутант. Начало моде положил Дэвид Линч со своим «Человеком-слоном». Пусть несчастный урод, выставленный на посмешище и поругание в викторианском лондонском балагане, «слоном» и не был, но само название будоражило и наводило иных режиссеров на мутационные фантазии. Человек-слон не был другим человеком, он был просто Другим. Люк Бессон снял «Голубую бездну» о человеке-дельфине Жаке Майоле, ныряльщике, способном проводить на дне морском немыслимое для нормального человеческого существа время. Тим Бертон наполнил свои фильмы о Бэтмене самыми немыслимыми злодеями,

вроде человека-пингвина и женщины-кошки. Паркер снял «Пташку».

Ни страшная маска, скрывающая лицо Эла, ни его шуточки о железной челюсти, которую ему пообещали вставить после очередной пластической операции («Я подумал, не стать ли мне чемпионом по боксу») не ставят фильм в один ряд с произведениями о тяжелой судьбе ветеранов-инвалидов. Такими, как графика и живопись Георга Гросса и Отто Дикса или фильмы «Джонни дали винтовку» (1971) Далтона Трамбо и «Офицерская палата» (2001) Франсуа Дюпейрона. Нет, уродство Эла также выводит его за рамки человеческой природы, сближает с Пташкой в их общей отчужденности от других.

Рациональный XIX век видел ответ на вопросы «Почему люди не летают?», «Почему люди не птицы?» в достижениях конструкторской мысли. Вот построим самолет, человек и сравняется с птицами. Техника тогда еще была окружена ореолом романтики, летчики — тем паче. XX век медленно, но безжалостно лишал авиаторов восхищенного обожания. Современный военный

летчик — не романтик, а убийца. Тему смертоносного полета, очевидно, закрыл Гор Видал в своем самом причудливом романе «Калки», где оказавшийся воплощением Вишну вьетнамский (опять вьетнамский!) ветеран Келли (тезка палача деревни Сонгми) нес миру смерть, разбрасывая с самолета отравленные лотосы. Применить же понятие полета к космонавтам было невозможно при всем желании. Весь мир наблюдал за их неловкими, полупарализованными движениями. Свободный полет был для космонавта смертью. Как красиво и одновременно неуклюже кувыркнулся в открытом космосе казенный компьютером астронавт в «2001. Космическая Одиссея» Стэнли Кубрика!

Начиная с 1960-х, «проблема полета» стала решаться метафизически. Рационализм потерпел полное поражение. Постхиппи всего мира упивались «Чайкой по имени Джонатан Ливингстон» Ричарда Баха с ее многозначительно-наивными сентенциями. Лукавый Николай Глазков в роли мужика-летуна из пролога «Андрея Рублева» олицетворял, конечно же, чисто духов-

ный порыв. Как, впрочем, и «Чудаки» из фильма Шенгеля, улетевшие-таки от ненавистной действительности на невозможном летательном аппарате, похожем на деревенскую арбу. Ироничный Душан Макоев снял «Человек — не птица»; а калифорнийские «пророки» учили неофитов технике левитации, оборачивающейся, как правило, элементарным групповым сексом. А авторы газеты «Лимонка» до сих пор верят, что в партизанских лагерях полпотовцев люди научились летать. Но наивная прикладная метафизика 60-70-х исчерпала себя еще быстрее, чем романтический рационализм предшествующей эпохи.

Право летать кинематограф 1980-х вернул ангелам. Апогей этого возврата к традиционной метафизике, — конечно же, «Небо над Берлином» Вима Вендерса. Фильм, снятый, быть может, не без влияния Алана Паркера. Даже летчикам для того, чтобы их полет завораживал зрителей, приходилось становиться немного ангелами. Ришар Дембо так и назвал свой фильм о легендарном асе первой мировой войны, сгинувшем на ее закате при невыясненных



и будоражащих воображение обстоятельствах: «Инстинкт ангела» (1992). Летчик, прозванный «ангелом смерти» за то, что выходил невредимым из самых безнадежных ситуаций, а его ведомые гибли один за другим, не пал в фильме от руки собственной товарищей, вызвавших его на воздушную дуэль, а медленно и сладостно танцует, растворился в диске полуденного солнца.

Какое место в этой, поверхностно очерченной мной, мифологии полета XX века занимает «Пташка» Алана Паркера? И почему именно Паркер стал автором, несомненно, этапного произведения?

Паркер — режиссер неоднозначный. С одной стороны, он автор внятных, не побоюсь этого слова, реалистических драм. От великого «Полуночного экспресса» и крепко сколоченной «Миссисипи в огне» до раздражающей своей подчеркнутой политкорректностью «Приходи посмотреть на рай» и невыносимо-стандартного «Праха Анджелы». В них Паркер — режиссер прежде всего сценарный, словесный, «ввинченный» в реальность, умелый рассказчик. С другой стороны, он — если не первопроходец, то один из пи-

онеров клипового мышления, режиссер гламурно-рок-н-рольный: от «Стены» до «Эвиты». И здесь он режиссер зрелищный, мыслящий единицами ритма, а не сюжетными блоками. Паркер же, объединяющий этих двух антиподов в единое целое, — певец свободы. Во всех его фильмах присутствует тема индивидуального бунта против той или иной системы подавления. Недаром его блестящим дебютом стал фильм о побеге из турецкой тюрьмы. «Миссисипи в огне» — картина о протесте одиночек против расизма. «Приходи посмотреть на рай» — посвящение японцам, интернированным (подлый эвфемизм) после Перл-Харбора в американские концлагеря. Даже тягостный «Праха Анджелы» — тоже фильм о побеге. На этот раз речь идет о взрослении как о побеге мальчика из душастой нищеты ирландского детства. «Эвита» — бунтарский костер женской индивидуальности (Мадонна там уместна как никогда) в мужском, «мачистском» мире южноамериканской «политики». О «Стене» и говорить нечего: «We don't need no education, we don't need no thought control...». Эй, слышь, учитель, отпусти деток по домам, не то хуже бу-



«Пташка» — единственный, пожалуй, фильм, в котором «встретились» два Паркера. Природа этой картины двойственна так же, как двойственна природа ее героя: птичья и человеческая. Начальный кадр с зарешеченным окном предполагает принадлежность фильма к паркеровской апологии свободы. Но в тюрьме-психушке заперт, как я уже писал, не просто ветеран-инвалид. Заперта птица. Реалистическая фактура босоногого детства, вьетнамского апокалипсиса, больницы разрушается мощным дыханием сюрреализма. Мальчишка в одеянии из голубиных перьев больше всего напоминает повелителя птиц Лоп-Лоп, придуманного в 1920-х художником-сюрреалистом Максом Эрнстом и не так давно уморительно симитированного последним великим сюрреалистом от кинематографа Яном Шванкмайером в «Заговорщиках сладострастия». Когда на кирпичной стене плещется гигантская тень птичьих крыл, кажется, что навесить юного Пташку пришел сам Птичий Король. Пташка принадлежит другому миру, другой иерархии, в которой

присевший на ветку тукан, всматривающийся в раненого бойца, кажется ангелом-хранителем.

Апофеоз фильма, самый незабываемый его момент — это полет Пташки, взгляд на землю его глазами, глазами птицы. Вернувшийся к своей истинной природе герой (вернее, его взгляд, который и является настоящим героем всех шедевров мирового кинематографа, если верить критической школе «Кайе дю синема») вырывается в окно. На бреющем полете, над заходящимися в лае цепными псами, гниющими остовами автомобилей и млеющими от жары обитателями провинциальной дыры — все выше и выше. Происходит чудо. Зритель хоть и ненадолго, но забывает, что движется только камера. Ее движение постепенно становится плавным, подчиняясь спокойному и свободному маху крыл вырвавшейся на волю птицы. И когда небо становится все ближе, и взгляд героя-камеры-зрителя растворяется в нем, наступает подлинная кульминация фильма. Развязка фильма — вышедший из ступора, но, кажется, неспо-

собный смириться с подлой реальностью Пташка прыгает с госпитальной крыши. Обезумев от горя, его друг склоняется над пропастью и видит его благополучно приземлившимся на плоскую крышу, проходящую на уровне предыдущего этажа. Следует невозмутимо-ироничный вопрос Пташки: «Ну, и в чем дело?».

Безусловно, и триумфальный полет, и причудливый наряд мальчишки, принимающего себя за птицу, и рубленый, пылающий ад вьетнамских джунглей, и бескрайняя свалка, с которой Пташка пытался стартовать, — все это с тех пор растиражировано во множестве музыкальных клипов, чьи герои так или иначе вырываются из «реального» мира. Другое дело, что их побег — чисто игровой, существующий в рамках музыкального номера. А тогда, в 1984 г., Алану Паркеру удалось снять один из лучших в истории кинематографа фильмов о беглеце, которого уже никому и никогда не вернуть в клетку.

Ведь Пташка не играл в птицу. Он просто ею был.