

ПЕКИНПА ВЕРНУЛ ВЕСТЕРНУ ИСТОРИЧЕСКУЮ ДОСТОВЕРНОСТЬ

ПЕКИНПА ВЫЯСНЕТ ОТНОШЕНИЯ С МИФАМИ, А НЕ С ОБРАЗАМИ

«ДИКАЯ БАНДА»

ЛЮБОЙ ФИЛЬМ ВСЕГДА — МЕТАФОРА РЕЖИССЕРСКОЙ МАНЕРЫ

СЛОВО ЕСТЬ СЛОВО. ВСЕ ДЕЛО В ТОМ, КОМУ ЕГО ДАЕШЬ

УБИВАТЬ НЕ ЗАБАВНО И НЕ КРАСИВО

Синдром нового века творит чудеса. Отметить по мере сил наступление XX века, единодушно приветствовавшегося как царство разума и прогресса, постарались даже самые специфические герои века XIX-го. Например те, интерес которых к техническому прогрессу ограничивался областью стрелкового оружия. 21 ноября 1900 года пятеро парней, возраст которых колебался в районе 30, принарядились и отправились на групповую фотосъемку в техасском Форте Уорт. Фотографию эту найти нетрудно. Вот они, красавчики, которых легко принять за приказчиков: в котелках, прилизанные, поди, надушенные. Сэндэнс Кид, Уилл Карвер, Бен Килпатрик, Харви Логан и Бач Кэссиди. Конокрады, налетчики и убийцы, более известные под коллективным псевдонимом «Дикая орда», который в России, когда речь идет об одноименном фильме Сэма Пекинпа (1969), для пущей закательности переводят как «Дикая банда». Короче говоря, здравствуй, дружок, Новый век, мы готовы войти в тебя.

Вошли они в XX век действительно триумфально. Спасибо все тому же техническому прогрессу. Первый вестерн, снятое в 1903 году «Большое ограбление поезда», — это о них, голубчиках. «Дикая орда» дважды, в 1892 и 1901 годах, грабала знаменитый Большой северный поезд в штате Монтана. В 1899 году она атаковала поезд компании «Юнион пасифик», которую обессмертил фильм Сесилля Блаунта Де Милля, в штате Вайоминг. Впрочем, уже в 1901 году Сэндэнс Кид и Бач Кэссиди свалили в Южную Америку, где, кажется, погибли в бою с боливийскими солдатами 6 ноября 1908 года. Последняя зафиксированная в истории «Дикой орды» стычка произошла в марте 1912 года в Техасе, когда погиб Бен Килпатрик.

Действие «Дикой орды» Пекинпа датировано следующим, 1913-м, годом. Таким образом оно вынесено за рамки истории настоящей «орды». Часто говорят, что Пекинпа вернул вестерну историческую достоверность. Показал, например, впервые на экране индейские одеяла, изукрашенные самыми что ни на есть натуральными свастиками. Или грязных, тупых, злобных ублюдков, которых традиционный вестерн выдавал за героев. Впрочем, грязные, тупые, злобные ублюдки и предатели — постоянные герои Пекинпа. Что в вестернах, что в гангстерских фильмах, что в шпионских. Он

не то чтобы имел что-то против именно жанра вестерна. Он ненавидел — экзистенциальной, а не идеологической ненавистью — любую героическую мифологию.

И вряд ли он сознательно «полемизировал» с вышедшим в том же году фильмом Джорджа Роя Хилла «Бач Кэссиди и Сэндэнс Кид», типичном хипповском, расслабленно-романтическом сказании о двух лапушках-налетчиках, которые вроде бы и людей никогда не убивали, а так, развлекались, пока их не прикончили злобные боливийцы. В ту эпоху романтизировались даже такие отпетые уроды как Бонни и Клайд, которых директор ФБР Гувер, хоть и был фашистом, совершенно справедливо назвал «бешеными псами Америки». Вот еще, стал бы Пекинпа полемизировать с этими, «волосатыми».

Впрочем, эффект демифологизации Дикого Запада был бы, пожалуй, сильнее, если бы у героев «Дикой орды» были те галантерейные лица с групповой фотографии, а не благородные физиономии Уильяма Холдена и Роберта Райна.

Старые налетчики во главе с Пайком Бишопом (Холден) попадают в ловушку, расставленную профессиональными охотниками за головами во главе с Дюком Торнтоном (Райан). Он бывший сообщник бандитов, выкупающий таким образом свою свободу. В кровавой бане погибла попавшая под перекрестный огонь процессия Общества трезвости, но потерей «диким» удалось вырваться из кольца. В украденных сумках оказались медные кольца для белья, по пятам идут пистолерос. Сволочь на сволочи скачет и сволочью погоняет. Сцены с «дичью» и «охотниками» чередуются, но принципиальной разницы между ними нет.

— Кто убил моего отца?

— Да какая тебе разница?

Антигероям остается бежать из огня да в полымя, в Мексику, где бушует гражданская война всех против всех. «Диким» приходится грабить по заказу полевого командира, — дикаря, именующего себя генералом Мапачи, — правительственный поезд с оружием. Для того, чтобы спасти самого младшего из банды, Ангела, пристрелившего невесту, ставшую генеральской шлюхой. Увидев эту сцену, невозможно не подивиться, насколько талантливо Никита Михалков тащил все, что плохо и даже хорошо лежит, из кино, которое

он, в отличие от простых поклонников «Своего среди чужих», имел возможность смотреть. Естественно, спасти компанию не удастся. В эффектной финальной побище погибнут сотни персонажей, включая всех «диких». Выживут лишь Дюк и старый мексиканец, приглашающий его присоединиться к повстанцам.

Кодекс чести по Пекинпа: «Слово есть слово. Все дело в том, кому его даешь». Пулемет испытывают на куролесающей толпе. После боя мародеры вырывают золотые зубы у трупов.

Говорить о невиданной жестокости Сэма Пекинпа, стоившей фильму цензурных проблем, даже как-то банально. Ну да, впервые в рапиде было показано, как пуля входит, вырывая клочья плоти, в человеческое тело. Точнее говоря, рапид был впервые использован не с поэтическими, а с натуралистическими целями. Вошли во все истории кино слова Пекинпа: «Когда получаешь пулю, не падаешь, словно в балете. Брызжет кровь, внутри вас все взрывается. Убивать не забавно и не красиво. В «Дикой орде» я показываю максимально достоверно ужас и жестокость смерти».

В хрестоматийной декларации есть, впрочем, внутреннее противоречие. Пекинпа показывает смерть очень эстетично, именно что как балет. Ну, пляску смерти, этакий мексиканский шахсэй-вахсэй, день поминовения: это, кстати, аукнется в очень недооцененном фильме Роберта Родригеса «Однажды в Мексике». Бандит, оставленный Пайком в помещении железнодорожной конторы стеречь заложников и прикрывать отход, заставляет бухгалтеров и секретарш петь, еда ли не плясать. Для него именно это — праздник, спек-

такль, выход в люди первого парня на деревне. Трезвенники вкушают свинец, распевая — кода — «Глори, глори, аллилуйя».

Большую часть фильма экран тесно, до удушья, заполнен человеческими телами. Вечная гулянка в «штабе» Мапачи перерастает в истязания, казни и перестрелки, которые уместнее назвать регулярными сражениями. Вокруг убивающих и умирающих героев мельтешат дети, которых хочется назвать «детьми кукурузы»: маленькие сволочи, если им заблагорассудится, и в спину выстрелят. Залиvisto хохочут старики, залпнув полпузыря текилы, белозубо улыбаются красотки, дети эти проклятые, мозги на песке.

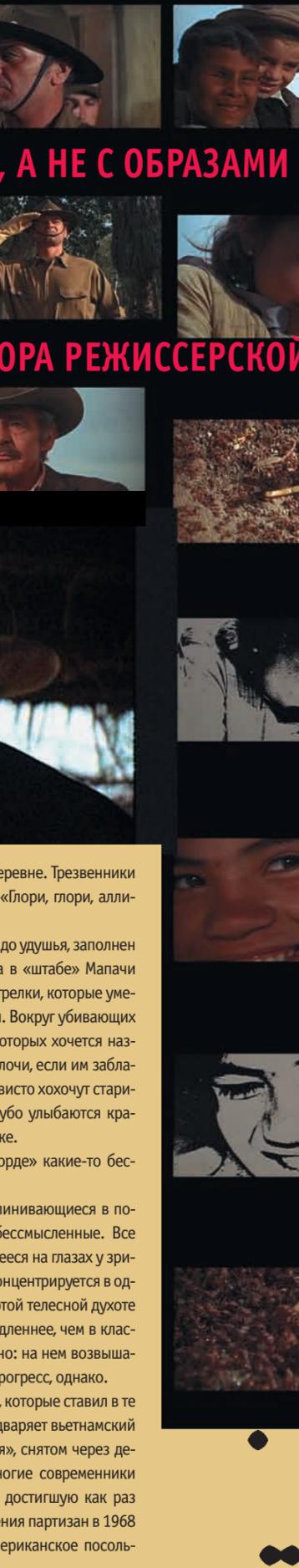
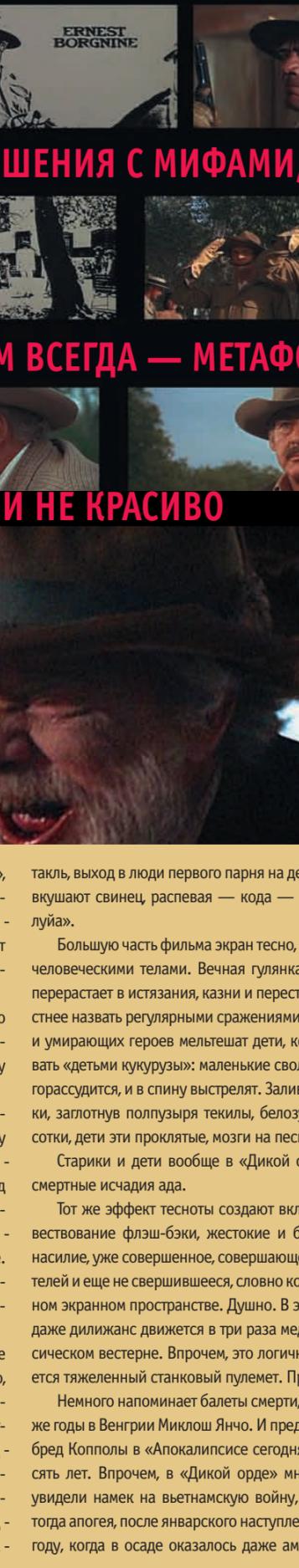
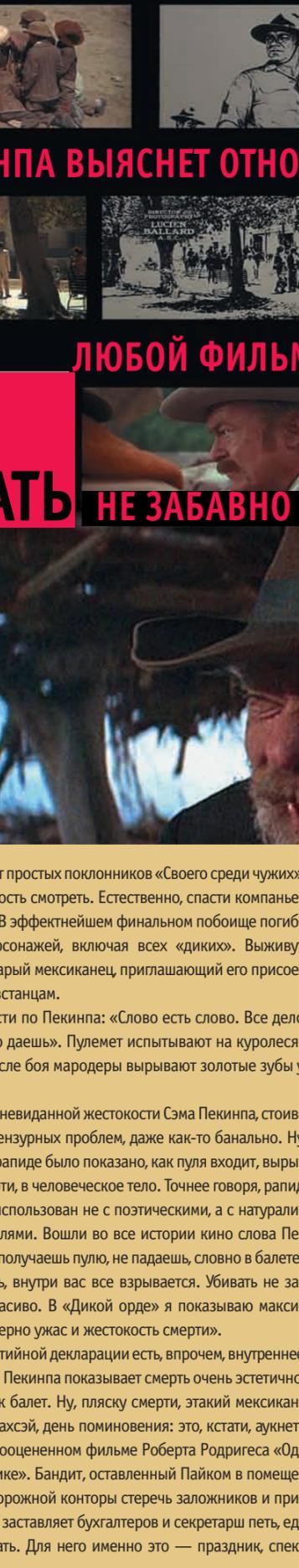
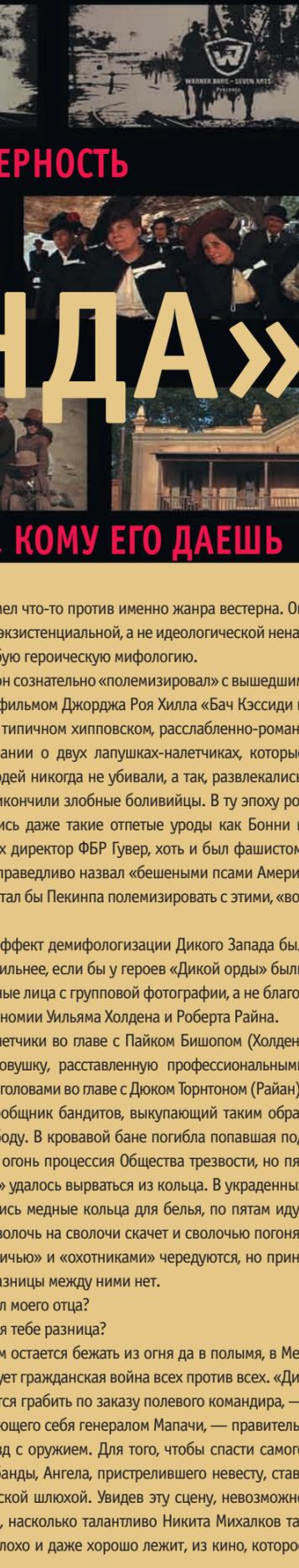
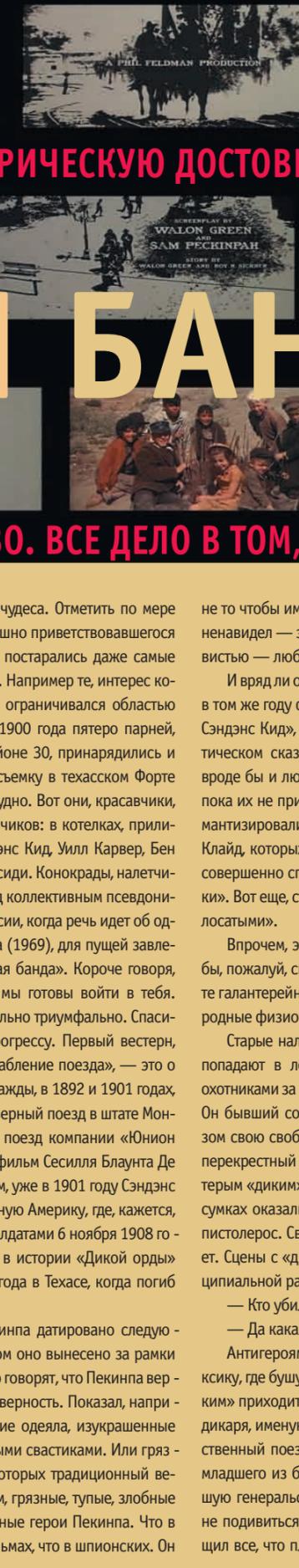
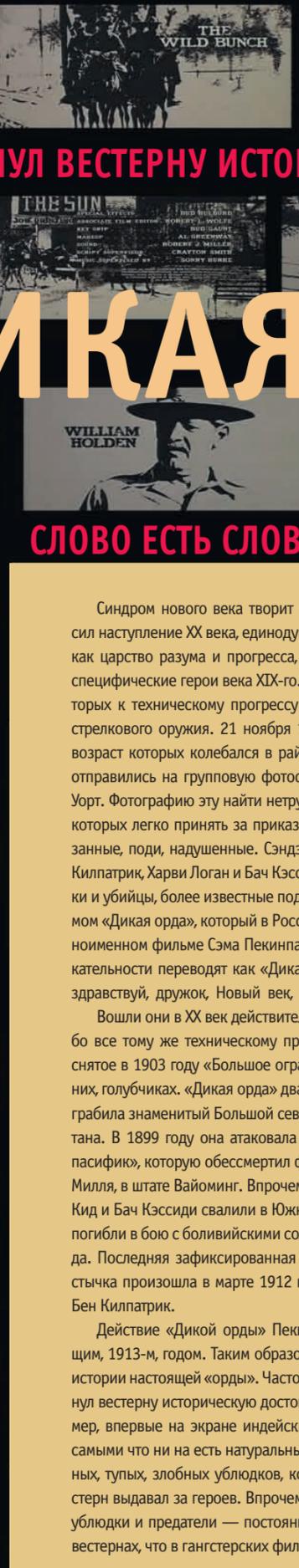
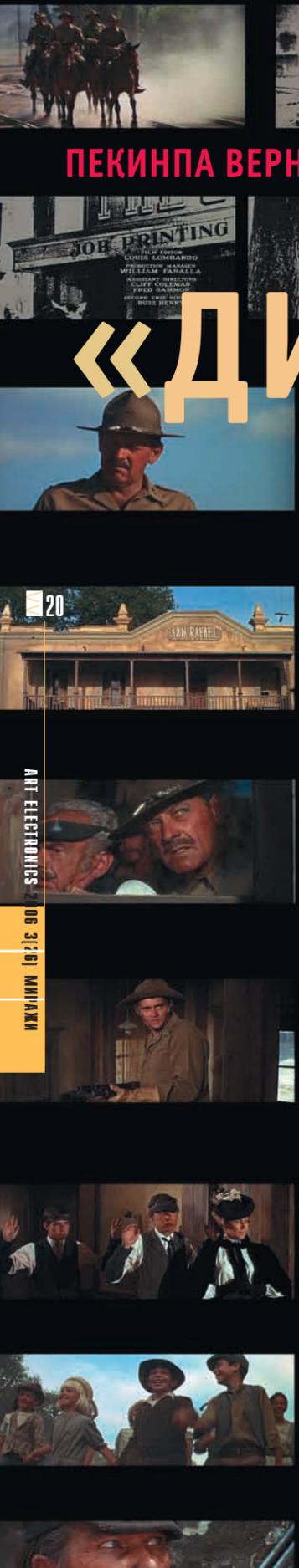
Старики и дети вообще в «Дикой орде» какие-то бесмертные исчадия ада.

Тот же эффект тесноты создают вклинивающиеся в повествование флэш-бэки, жестокие и бессмысленные. Все насилие, уже совершенное, совершающееся на глазах у зрителей и еще не свершившееся, словно концентрируется в одном экранном пространстве. Душно. В этой телесной духоте даже дилижанс движется в три раза медленнее, чем в классическом вестерне. Впрочем, это логично: на нем возвышается тяжеленный станковый пулемет. Прогресс, однако.

Немного напоминает балеты смерти, которые ставил в те же годы в Венгрии Миклош Янчо. И предвещает вьетнамский бред Копполы в «Апокалипсисе сегодня», снятом через десять лет. Впрочем, в «Дикой орде» многие современники увидели намек на вьетнамскую войну, достигшую как раз тогда апогея, после январского наступления партизан в 1968 году, когда в осаде оказалось даже американское посоль-

20
ART ELECTRONICS
06 31261 МИРАЖИ

ART ELECTRONICS
06 31261 МИРАЖИ





ство в Сайгоне. Мексика-1913 — тот же Сайгон: кровавый хаос на фоне непрерывной гулянки в лучших борделях беззаконной страны. А один из последних планов в сцене первой бойни сознательно выдержан в эстетике телерепортажа: труп на первом плане, к нему бегут люди. Такие съемки в 1969 году ассоциировались, естественно, с Вьетнамом.

На первый взгляд кажется, что говорить о каких-то рифмах между фильмами Пекинпа и шедеврами мирового кино неуместно. Не тот режиссер. Не пижон, играющий скрытыми цитатами. Человек, который выясняет отношения с мифами, а не с образами. Однако...

Побоище в прологе, с мечущимися трезвенниками, напоминает о расстреле на Одесской лестнице из «Броненосца «Потемкина» (1925) Сергея Эйзенштейна. Напоминает и о знаменитых кадрах — ракурс сверху — суматошной уличной пальбы в Петрограде в июле 1917 года из «Октября». То же кино о революции.

Еще одна ассоциация с Эйзенштейном, возможно, произвольная, возникает в самом начале «Дикой орды». В тихий городок въезжают налетчики, переодетые в военную форму, во главе с галантным Пайком: сейчас он придержит коня, чтобы пропустить через дорогу старушку, которую, наверное, через пять минут сметет шквал огня. Тем временем дети развлекаются. Бросив — крупный план — скорпиона в му-

равейник. Напоминает червей, копошащихся в мясе и ставших причиной для бунта на «Потемкине». И еще напоминает о муравейнике, который ворошит безумный граф в ныне позабытом, но выдающемся фильме венгра Золтана Фабри «20 часов» (1965). Фильме о другом, столь же бессмысленном братоубийстве во время антисоветского восстания 1956 года.

Наконец, рифма почти мистического свойства. Пекинпа словно ругается с Серджио Леоне, потно, злобно теснит его, оспаривая еще не снятый фильм «Пригнись, мудац!» (1971), известный также как «Однажды была революция» или «За пригоршню динамита». В мелочах: и там, и там действуют холоднокровные немецкие советники, планирующие карательные операции. И в главном. Если для Леоне революция остается романтическим мифом, то для Пекинпа это всего лишь еще одно проявление общечеловеческой жажды смерти.

Впрочем, основное, что объединяет эти фильмы, это то, что — и Пекинпа, и Леоне перенесли на фактуру вестерна этику нуара. И еще то, что их фильмы с равным вниманием смотрел Никита Михалков, готовясь к съемкам «Своего среди чужих».

Напоследок сыграю в любимую игру. Ее правило: принять за аксиому, что любой фильм — всегда, о чем бы в нем ни шла речь, — метафора режиссерской манеры, этаким автопортрет, притворившийся натюрмортом или батальным полотном. Грубо говоря, «маленький солдат» из фильма Жан-Люка Годара живет и умирает быстро, потому что именно в таком темпе работал сам Годар. А Лукино Висконти во-спел Людвиг Баварского только потому, что безумный монарх-гей, как и Висконти, опоздал родиться и строил замки, столь же прекрасные и бесполезные, как фильмы Висконти.

С «Дикой ордой» играть в эту игру вроде бы бесполезно. Какая там метафора режиссерской манеры в фильме, кажется, исключаяем из своего образного строя любую метафоричность: рваное, сырое мясо. Но...

Известна легенда о том, как Пекинпа писал свои сценарии. Снимал на несколько месяцев бордель где-нибудь в Мексике, запирался там с соавторами, девками, текилой и кокаином, и полный вперед. В финале, перед тем как отправиться на верную смерть (потребовать от Мапачи отдать им Ангела), головорезы Пекинпа слышат приглашение зайти в бордель. Почему бы нет? Утренний эпизод в публичном доме, где красавицы-шлюхи возятся со своими детьми, и можно еще лениво поторговаться с ними, расплачиваясь за ночь, начистить до блеска сапоги и в последний раз привычно перекинуть через плечо патронташ, — единственные благодатные и самые душераздирающие в фильме.

Потом они выходят на улицу, как выходил, дописав сценарий, Пекинпа. Они тоже дописали свой сценарий. Сценарий жизни. И, честно говоря, он им удался.