



Михаил Трофименков

«ДЖОННИ ГИТАРА»

Формула голливудского романтизма: «Сыграй это еще, Сэм» — фраза, которую помнят все, кто видел «Касабланку» (1943), хотя в фильме Майкла Кертица ее именно в таком виде, как ни странно, нет.

«Сыграй что-нибудь другое», — советуют герою фильма Николаса Рея «Джонни Гитара» (1954).

«Что-нибудь другое» сыграл сам Рей.

Возможно, это самый необычный вестерн, снятый в Голливуде. Его смотришь с нарастающим недоумением, непроизвольно встряхиваешь головой, отгоняя моров. Того, что творится на экране, не может быть, потому что не может быть никогда. Но морок не проходит, фильм вытворяет, что хочет, нарушает все писанные и неписанные правила. Просто черт знает что такое, а не фильм.

Сюжет как сюжет. Ну, вестерн. Некогда знаменитый стрелок Логан (Стерлинг Хейден), имевший обыкновение стрелять в спину (впрочем, это выясняется ближе к финалу), спрятал свои пистолеты, свое прошлое, свое настоящее имя куда подальше, предпочитает

теперь гасить страсти не пулей, а гитарными переборами. Он нанимается на службу к Вьенне (Джоан Кроуфорд), хозяйке салуна со столь же непростым прошлым. Вьенна — его бывшая возлюбленная, с которой он надеется воссоединиться: впрочем, она тоже любит только его, как ни пыталась от этой любви убежать. Но к ней пылает ненавистью юная богачка Эмма (Мерседес МакКембридж), на корню купившая весь местный «закон и порядок», обвиняющая Вьенну в пособничестве Малышу-Танцору, золотоискателю, якобы убившему брата Эммы при ограблении дилижанса. Малыш дилижанс не грабил, зато, оскорбленный тем, что его заподозрили, грабит банк. Все обстоятельства сходятся так, что на Вьенну, Джонни и Малыша начинается оголтелая охота, заканчивающаяся бойней. Джонни и Вьенна, впрочем, кажется, отделались смертельными ранами.

Но сюжет, в пересказе выглядящий вполне линейно, на экране теряет определенность, плывет, заговаривается, бредит. Он заблудился в декорациях, кажет-

ся, выстроенных совсем для другого фильма. Путается в словах чужого для него языка, которым говорят герои. В ужасе жметесь в уголке, когда Эмма и Вьенна выплевывают друг другу в лицо оскорбления, когда Эмма в экстазе мести, с расширенными глазами, сбивает выстрелом огромную люстру, и пламя из газовых рожков охватывает салун. Сюжет словно испытывает перед режиссером панический, священный ужас.

И правильно делает. Рея нельзя не бояться, перед ним нельзя не трепетать. Рей — единственный в мире режиссер, снявший свою собственную смерть. По сравнению с этим все остальное — ничто. Все. И его фильмы, своей наглой красотой и большим каким-то, клиническим неверием в добрые чувства, выламываются из всей американской продукции 1950-х годов. И то, что именно он снял «Бунтовщика без причины» (1954) с Джеймсом Дином. И его трагедия: сначала капитуляция, обезличивание, а потом гражданская казнь, которой мстительный Голливуд подвергнет его, выкинув из профессии. Главным останется то, что он снял свою смерть. Я имею в виду документальный фильм «Молния над водой» (1980), в титрах которого Рей значится таким же полноправным режиссером, как и Вим Вендерс, сохранивший на пленке немощь тела и саму агонию своего любимого режиссера. Рей умирает на экране, а кажется, что он играет смерть и сейчас встанет с постели и озабоченно спросит: «Ну как, Вим? Нужен еще дубль?»

В наши дни, пересматривая фильмы Рея, уже нельзя не помнить, какой была его последняя режиссерская работа. «Молния над водой» словно задним числом озаряет яростным, неестественным светом все его творчество. Но у молодого Франсуа Трюффо с его уникальной интуицией «Джонни Гитара» сразу вызвал ассоциации, казавшиеся тогда, в 1950-х, странными.

Джонни впервые переступает порог салуна. Тот огромный, сумрачно роскошен, пуст и тих. Ни души, только торжественный, как распорядитель жизни и смерти, крупье играет сам с собой в рулетку, шум которой утрированно резок в тишине. Трюффо почувдалась здесь рифма с «Орфеем» (1950) Жана Кокто. Крупье и бармен, замерший за стойкой, напомнили ему ангелов смерти: у Кокто ангел смерти притворялся шофером.

Кстати, именно Кокто сказал, что «кино снимает смерть за работой». Кокто сказал, а Рей снял. Еще одна рифма. Но «Молнию» предугадать в 1955 году не мог бы даже Трюффо.

В странный салун Джонни попадает не менее странным образом. В первых кадрах — Рей спрессовал в них максимум информации — всадник с притороченной к седлу гитарой слышит взрывы и видит, как дробятся и разлетаются скалы. Это работают строители железной дороги: она пройдет через земли Вьенны и обогатит ее. Потом он на блюдет, как где-то далеко внизу грабят дилижанс: именно в этом преступлении обвинят Вьенну. Но к салуну Джонни доставит не только и не столько верный конь, сколько внезапно поднявшийся ураган. Он долго не стихнет. Именно ветер заносит, загоняет, заставляет искать укрытия в салуне и Джонни, и Эмму с подручными, и Малыша с корешами.

Где-то уже бушевал такой богатырский ветер, шутя отрывал от земли и уносил в тридевятое царство и людей, и дома. Ах да, как же, «Волшебник страны Оз». Дикий Запад в «Джонни Гитаре» — никакой не Техас и никакая не Калифорния, а страна Оз. Только населена она не говорящими

чучелами и добрыми львами, а убийцами. Такая вот сказка, малыш.

Да и самого Джонни ветер выхватил, кажется, совсем из другого фильма, даже из другого жанра. По дорогам вестерна никогда не бродили такие неприкаянные парни с пугливыми глазами, истерически хватающиеся за револьвер, как за игрушку, которую прятали от них злые взрослые. Парни, так жалеющие себя, в чем Вьенна упрекает Джонни. Парни, над которыми рад поглумиться каждый болван, считающий себя настоящим мужчиной. Проще говоря, парни 1950-х, «бунтовщики без причины», «дикари» в «куртках из змеиной кожи», как персонаж Теннесси Уильямса, сыгранный в кино Марлоном Брандо. Стерлинг Хейден в «Джонни Гитаре» — старший брат Джеймса Дина. Старший, но с детством, несмотря на свою экранную легенду безжалостного стрелка, не распрощавшийся. Волшебный ветер опасен только для детей, которые верят в сказки.

Вообще, любой элемент «Джонни Гитары» можно поверить законами вестерна.

Вестерн — это, прежде всего, вольный воздух, бескрайние просторы. Почти вся первая половина «Джонни Гитары» разворачивается в замкнутом пространстве салуна. Когда камера вырывается на волю, улицы и река, скалы и лес кажутся фальшивками, намалеванными на картоне. Назад, скорее назад, в полумрак четырех стен от этих мнимых просторов, где кишат, как крысы, одетые в черное добропорядочные граждане, на чьей улице наступил вождьленный праздник — охота на человека, суд Линча.

Вестерн — это всегда история о торжестве справедливости. Если хорошего парня обвинят в преступлении, он обязательно доберется до настоящих злодеев и выдаст их на расправу. Невероятно то, что в «Джонни Гитаре» так и не выяснится, кто же ограбил дилижанс и убил брата Эммы. Виновные не просто не будут наказаны: об ограблении все как-то забудут. Тут бы невиновным в живых остаться. И зачем только, спрашивается, шествовала с Востока на Запад, вслед за железной дорогой, американская цивилизация. Но в других деталях Рей не столь забывчив. Если на сцене в первом акте висит ружье... В случае с «Джонни Гитарой» завет Чехова можно перефразировать так: если на экране в первом эпизоде висит люстра, в последнем она упадет и сплит весь дом.

Вестерн — это демократический беспорядок жизни, храм которого — салун. Но только не тот салун, где Вьенна в белом бальном платье играет на пианино (положив рядом с подсвечником револьвер) на фоне красных, чуть ли не базальтовых сцен, напоминающих оперную декорацию. А чего стоит один только мраморный бюстик Бетховена, скромно украшающий обитель азарта.

Вестерн — это «горизонтальный» жанр: герои меряются силами, стоя друг напротив друга, глядя в глаза. Рей в сцене словесной дуэли между Вьенной и Эммой разводит соперниц по вертикали. Вьенна возвышается над (так и хочется сказать) сценой, стоя на лестнице: Рей снимает ее снизу. Эмму — сверху. Театральность, даже оперность сцены усиливает то, что Эмму окружают полукольцом мужчины во главе с ее прислугой-шерифом — ни дать ни взять, античный хор, комментирующий действие. А в финале Эмма будет карабкаться по лестнице, чтобы дорваться до загнанной в ловушку Вьенны, и покатится вниз, смертельно раненная.

Вестерн — это жеваная речь немногословных парней. Прибаутки-шуточки. В «Джонни Гитаре» все изъясняются,



как в классицистской пьесе: патетически, чеканными формулами, без малейшего налета вульгарности, казалось бы, столь естественного в диких краях.

Всего этого достаточно, чтобы усомниться, а вестерн ли «Джонни Гитара» вообще. Но все это пустяки по сравнению с тем, что «Джонни Гитара» — женский фильм, вернее, женская дуэль. Взаимной ненавистью Эммы и Вьенны затоплен экран. Мужчины — или аккомпанирующий фурриям хор, или безвольные орудия, которыми соперницы вертят, как хотят. В лучшем случае — секунданты.

Это, в общем, не по правилам. В классическом изводе жанра женщина — на втором плане. Брюнетка заигрывает с ковбоем в салуне, блондинка стойко переносит тяготы службы мужа, кавалерийского офицера. Вдова, растящая шалуна-ангелочка, обменивается красноречивыми взглядами с таким же одиноким поборником справедливости. Задорная дочка пионера, идущего на Запад, поет у костра. Чуть ли не единственным активным персонажем женского пола в вестернах оставалась до поры до времени лихая девчонка Кэлмити Джеймс, «свой парень» в юбке, в «Юнион Пасифик» (1940) Сесилля Б. Де Милля, до тошноты напоминающая почтальоншу Стрелку из «Волги-Волги». Джеймс, кстати, тоже почтальонша, так же антисексуальна и полна комсомольского задора, как героиня Любови Орловой.

Но что-то случилось сразу после мировой войны. В «Дуэли на солнце» (1946) Кинга Видора ползет по острым камням, раздирая тело, раненая Дженнифер Джонс, чтобы умереть рядом со смертельно раненым ею возлюбленным, успевшим, впрочем, и в нее всадить свинец. Марлен Дитрих в «Ранчо, пользующемся дурной славой» (1952) Фрица Ланга безраздельно царствует в своем «замке», ранчо, где находят приют и теряют всякую спесь самые отпетые головорезы Дикого Запада. Барбара Стэнвик в «Сорока ружьях» (1957) Сэмюэля Фуллера скачет по прерии

во главе сорока стрелков, а за кадром звучит баллада о «прекрасной женщине с бичом».

Женщина с бичом... Диссидентство этих вестернов, безусловно, сексуального толка. Точнее говоря, садомазохистского. Когда их хлещут пули, женщины вскрикивают от боли, как от наслаждения. Атаманша кажется «госпожой» из развратного клуба. Ненависть Вьенны и Эммы столь беспредельна, что наводит на мысль о лесбийской страсти.

Кстати, Эмма — тоже женщина с бичом. В кульминационной сцене Вьенна, со связанными за спиной руками, сидит на лошади, на ее шее затянута петля. Никто из мужчин не готов лишить ее жизни: если тебе надо, Эмма, сделай это сама. В руки Эмме вкладывают бич. Она хлещет по крупе лошади, но, казалось бы, с большим удовольствием исполосовала бы беззащитную Вьенну.

Им двум нет места не то что в одном городке, — на одной земле. Кто-то из них должен умереть. Но существуют ли «они обе», или это иллюзия, обманка? Джоан Кроуфорд и Мерседес МакКембридж похожи друг на друга, как сестры-близнецы. Или — как одна женщина, просто по-разному одетая и причесанная в зависимости от того, кто она в данный момент: Вьенна или Эмма. Тот же абрис лица, те же тугие скулы, та же линия плеч. Та же андрогинность. Та же мальчишеская стрижка. Всего-то различия: одна невозмутимо презрительна, другая клокочет от ярости, как вулкан. Убивая Эмму, не стреляет ли Вьенна в сердце самой себе. Падает Вьенна, и на экране внезапно наступает покой, и опускают оружие мужчины, и расступаются линчеватели, и отпускают, куда глаза глядят, Джонни и Вьенну, которые застывают в поцелуе на фоне водопада.

Слишком красиво, чтобы быть правдой, но как раз вопреку предсмертному видению Вьенны, застрелившей собственное отражение в зеркале.