

# «АВТОКАТАСТРОФА»

Дэвида Кроненберга

Разбитое, красивое женское тело на обочине, рядом с таким же красивым и таким же разбитым автомобилем. Муж склоняется над ней: «Тебе больно, дорогая?»

...так и просится на язык: «доктор Кроненберг»...

Не вызывать помощь, не просить женщину не двигаться: войти в нее. И утешать: «В следующий раз все обязательно получится». Что получится? Смерть. Что случилось? Автокатастрофа. «Автокатастрофа».

Фильмы Дэвида Кроненберга именно что случаются, как несчастный случай.

Бедные автомобили. Никто не спросит у них, не больно ли им.

Доктор Кроненберг... Этот немецкий привкус фамилии. Психиатрик, сексопатолог? Генетик? Вена 1910-х? Или, скорее, Берлин 1920-х, где, как в «Змеином яйце» Ингмара Бергмана, безумные исследователи, будущие доктора Менгеле и эксперты оккультного эсэсовского института «Анненербе» выводят формулы будущих идеальных существ. Не обязательно, кстати, людей. И еще: сама внешность Кроненберга, эти очки, высокий лоб, строгость врача или пастора. Будет больно, но надо потерпеть. Все получится. Пусть в следующий раз. Человечество ведь должно измениться, не так ли?

В «Ночном народце» Клайва Баркера Кроненберг, кстати, сыграл безумного психиатра. Знаменитая фотография: в од-

ной руке — тесак, в другой — отсеченная голова. В «Автокатастрофе» тоже будет отсеченная голова. Голова Джейн Мэнсфилд, кинодивы, разбившейся в 1959 году, почитательницы главного сатаниста Земли Шандора Лавея. Точнее, голова гонщика, переодетого Джейн Мэнсфилд. Тесак не нужен — достаточно автомобиля, нашего верного друга, который всегда под рукой, чтобы убить тебя.

Чем меньше в фильмах Кроненберга фантастических допущений, тем они фантастичнее. С конца 1980-х годов из них постепенно исчезают ученые, неаккуратно смешавшие клетки своего тела с клетками мухи, взрывающиеся, как гнилые арбузы, головы сканнеров, паразиты, провоцирующие сексуальное помешательство, револьверы, сделанные из слизи виртуальных ящериц. Доктору Кроненбергу уже не нужны все эти детские кошмары и условности фантастического жанра. Он вовсе не хочет пугать своих зрителей. Ни один доктор не хочет напугать аудиторию, когда читает лекцию о проказе или паранойе.

Он научился углядывать нечто, выходящее за грань человеческих представлений, но вместе с тем остающееся в



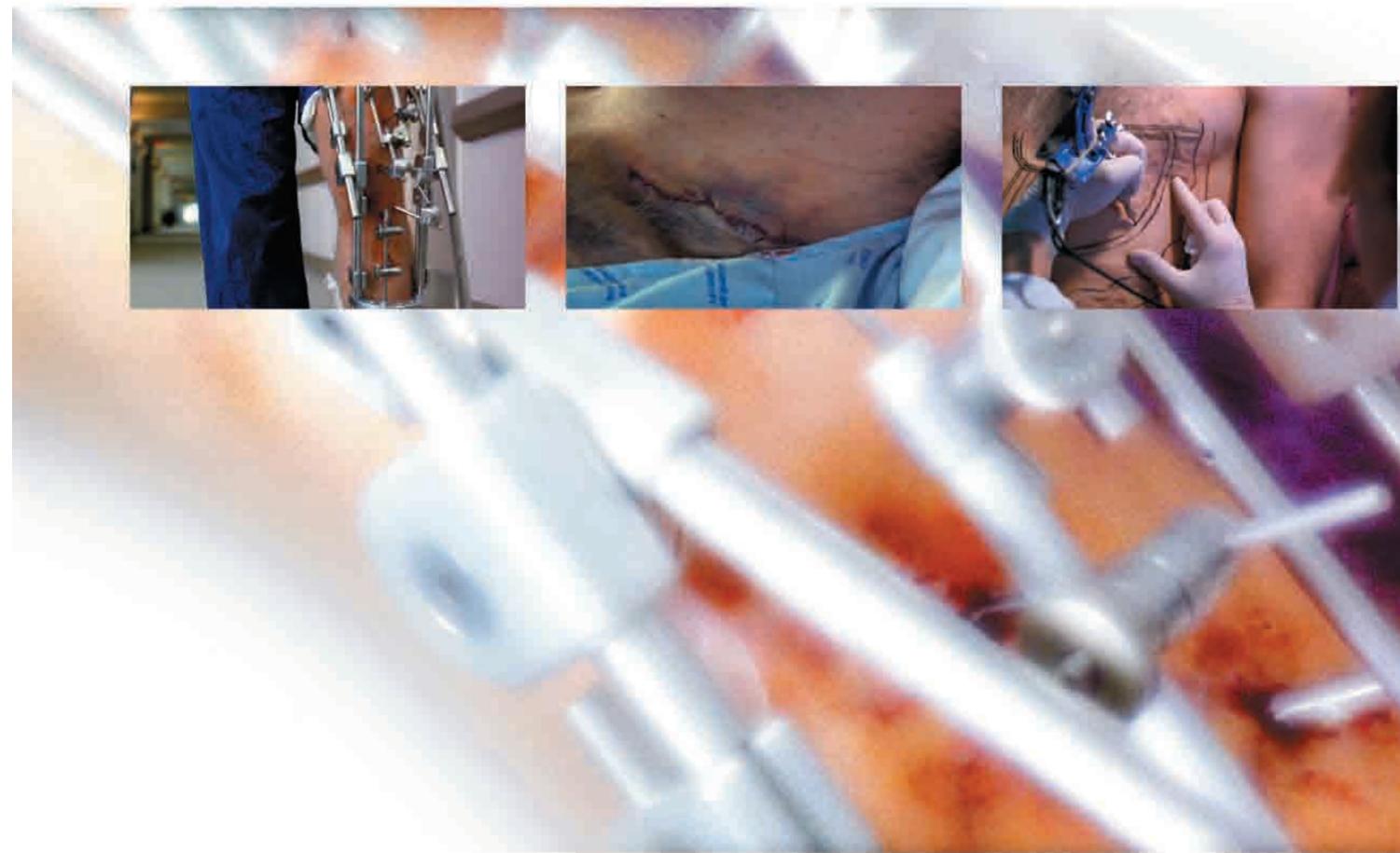
пределах человеческих страстей и возможностей. В сырой лондонской мебелирашке «Паука» (2002). В провинциальной закускойной городке, где никогда ничего не происходит («История насилия», 2005). На лондонских «малинах» в «Пороке на экспорт» (2007). Это «нечто» не надо вызывать магическими пассажами, достаточно изменить ракурс: в конце концов, кино — это искусство взгляда, где все зависит от ракурса. Ничего не надо выдумывать, достаточно посмотреть под правильным углом зрения. Самый пугающий кадр в (еще фантастической, прямо-таки образцово-киберпанковской) «Экзистенции»: пустая комната, как-то странно приткнувшийся в углу стол, спина Дженнифер Джейсон Ли, склонившейся над ним. Такой хищный угол, такая хищная спина.

В «Автокатастрофе» (1996) мотив взгляда, ракурса заявлен открытым текстом. Джеймс Баллард (героя Джеймса Спайдера зовут так же, как автора романа «Автокатастрофа») просто сидит на балконе с биноклем и просто смотрит на поток автомобилей там, далеко внизу. Ему просто кажется, что автомобилей стало с недавних пор в три раза больше. А Хелен (Холли Хантер) — что их стало больше в десять раз. Но для того, чтобы увидеть это, надо пережить автокатастрофу.

«Они съезжаются для особых целей», — уверена Хелен. Это общее озарение бросает в объятия друг друга Джеймса и Хелен, двух жертв автокатастрофы, в которой Джеймс убил ее мужа. В одном раннем фильме Питера Уэйра не было ничего замечательного, кроме названия: «Автомобили, которые съели Париж». У Кроненберга автомобили «съели» людей, а люди «съели» автомобили. «Съели», то есть утолили экзистенциальные голод и жажду. Вернее, попытались утолить, потому что такую жажду и такой голод утолить невозможно.

Безумный полковник в «Апокалипсисе сегодня» Фрэнсиса Форда Coppola сладострастно раздувал ноздри: «Мне нравится запах напалма по утрам». По сравнению с персонажами «Автокатастрофы» этот «полкан» — просто невинный младенец. Им нравится на неуверенном рассвете запах крови, пропитавшей коврики разбитого вдребезги автомобиля: словно запах разложившегося трупа какого-то зверька. Он похож на запах спермы, пропитавшей сиденья автомобиля, давно и безотказно служащего сексодромом. Им нравится вслушиваться, как топоры спасателей врезаются в искалеченный металл, чтобы из него можно было выковыривать то, что осталось от водителя и пассажиров. Пристись, затягиваясь сигаретой, рядом с женщиной на обочине: окровавленное лицо, из которого торчат осколки стекла, остановившийся взгляд. Состояние шока — сказал бы доктор, но он еще не приехал, кровь еще дымится, как дымится сигарета. Чувствовать при этом, как прекрасно и непристойно твое собственное лицо — тонкое лицо холодной и страстной стервы Кэтрин (Дебора Кэрр Унгер). Любоваться красными и синими всполохами на мокром асфальте хайвея.

Не правда ли, это так похоже на потусторонний свет, в котором танцуют девицы в стрип-барах. Смерть — это стриптиз. Хелен после автокатастрофы нервно сбрасывает ремень безопасности, обнажая при этом грудь, как Кэтрин обнажала ее перед случайными любовниками, о



совокуплениях с которыми она рассказывала по вечерам мужу Джеймсу. В финале, том самом, где «тебе больно, дорогая?», мелькнувшая рядом смерть похабно задирает ей подол.

Секс и насилие. Словосочетание звучит пошло вовсе не потому, что оно пошло само по себе. «Секс и насилие» — любимая формула советской критики, измерявшая глубину «нравственного падения» мирового кинематографа на рубеже 1960-х и 1970-х годов. Под эту формулу вроде бы идеально подходили действия шокировавшие тогдашнего зрителя «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика, «Соломенные псы» Сэма Пекинпа, «Избавление» Джона Бурмена, что там еще?

На самом деле во всех этих великих фильмах никакого секса не было. Было изнасилование, и только.

«Секс и насилие» — возможно, в мировом кино нет фильма, точнее соответствующего этому определению, чем «Автокатастрофа». Но при этом никто никого не насилует, не принуждает: все по любви. И никто никого не убивает преднамеренно: смерть — несчастный случай, как случайный секс на заднем сидении автомобиля. Секс и насилие (погоня за смертью в автокатастрофе, возведенная в культ) растекаются по экрану параллельными потоками, нежными и волнующими. Никакого ожесточения — только замороженность. Все происходит очень медленно и томительно. Даже когда по экрану мчатся автомобили, кажется, что делают они это так же неторопливо, как обнажается в прологе Кэтрин. Тем неторопливее, чем больше шансов, что кто-то зайдет в



авиационный ангар, где она дразнит будущего любовника. Утопия не терпит суеты. А поиски сильных сексуальных ощущений, которым отдаются Джеймс и Кэтрин, этот дистанционный свинг, — тоже утопия. Идеальная, возможно, формула садомазохизма.

Фотографии с мест автокатастроф столь же непристойны и так же возбуждают, как порнографические полароидные снимки, валяющиеся в разбитом автомобиле Джеймса. Грубые, рваные, неистребимые шрамы на теле, следы многочисленных столкновений, которые инсценирует и в которых участвует Вон (Элиас Коттеас, обладатель одного из самых патологических лиц в современном кино), напоминают вагины, зашитые пьяным деревенским коновалом. Он гуру секты поклонников автокатастроф. Синяки от его рук, оставшиеся на холеных бедрах Кэтрин, она могла бы заработать при аварии: Вон словно писал на ее коже абстрактную композицию. Когда Джеймс сдирает с ног Габриэль (Розанна Аркетт) стягивающие ее металлические протезы, она кончает еще до самого акта. Целовать шрамы так же сладко, как целовать влагалище, похожее на глубокий шрам.

Интересно, как выглядели бы люди, если бы каждый сексуальный контакт оставлял на теле человека такие же отметины, как автокатастрофы? А что, неплохая идея для неснятого фильма...

То, что мы видим на экране (полагаем, что видим), гораздо важнее того, что происходит там «на самом деле». Когда я смотрел «Автокатастрофу» на каннской премьере, мне казалось, что секс — спорадические, нечастые вспышки. А фильм — непрерывная оргия преследующих друг друга, сталкивающихся автомобилей. Когда пересматривал его сейчас, изумился, как же много там секса, а автомобильное насилие — лишь гарнир к нему. На экране занимаются любовью по меньшей мере семь гетеросексуальных пар и две гомосексуальные: одна мужская и одна женская. Не считал, сколько раз занимаются любовью, то есть сталкиваются на полной скорости, автомобили, но вряд ли больше, чем люди. Возможно, при следующем просмотре насилие снова выйдет на первый план: в конце концов, все зависит от ракурса.

Если судить здраво, то Кроненберг вывел эту фантазмагорию из банальной, пошлой, давно уже вошед-

шей в учебники социологии констатации факта. Скулы от скуки сводит, но придется напомнить. В 1950-х годах именно автомобиль, точнее, доступный даже подросткам автомобиль, стал катализатором сексуального раскрепощения, а его заднее сиденье — самой распространенной ареной первого сексуального опыта. Не случайно Вон инсценирует автокатастрофу, в которой погиб Джеймс Дин, идол как раз того, первым освоившего заднее сиденье, поколения. С тех пор все стало автокатастрофой. Даже, по мнению Вона, убийство Джона Кеннеди, инсценировка которого также входит в его планы. Почему бы и нет? Ну да, автокатастрофа, в которой разбилось поколение, верившее в необычного президента.

Но можно посмотреть на прочную связь между автомобилем и сексом, родившуюся в середине 1950-х, и с другой точки зрения: любовники тогда впервые вступили в связь не только и не столько друг с другом, сколько с автомобилем. Это называется мутацией, а Кроненберг — поэт мутации, и «Автокатастрофа» — каталог всех вариантов мутации, до того встречавшихся в его кинематографе. Только, повторюсь, мутаций, очищенных от научно-фантастических мотивировок. Все очень просто. Выйдя за дверь, ты вступишь в игру, в которой нет правил.

Вспомним.

«Видеодром» (1982): герой подсаживается на подпольный телеканал, транслирующий реальные пытки, изнасилования и убийства, как Джеймс подсаживается на скоростную смерть. В финале он сам превращается в живой видеомонитор, в зияющую прорезь на его животе можно вставить порнографическую кассету. Параллель со шрамами героев «Автокатастрофы» безусловна. А когда Джеймс разрывает колготки Габриэль, кажется, что он разрывает ее плоть.

«Муха» (1986): ученый превращается в человека-муху, ковыляющую, шарнирную (кстати, и сексуально одержимую) тварь. В «Автокатастрофе» так же ковыляет после аварии Джеймс, обретая нечеловеческую пластику. На суставы насекомого похожи протезы Габриэль.

«М. Баттерфляй» (1992): западный дипломат в маоистском Китае встречается с прекрасной девушкой, не догадываясь, что его «любовница» на самом деле юноша, агент госбезопасности. В «Автокатастрофе» гонщик, участвующий в постановках Вона, деловито сообщает, что для роли Джейн Мэнсфилд ему «нужны огромные сиськи, которые порежет стеклом и расплющит о «торпеду». Он не дожидается ночного шоу, не выдержит, достанет сиськи сам и отправится на приватное randevu со смертью.

Все эти мутации подчинены одной цели — поискам бессмертия для человечества, обреченного на исчезновение. Этот оккультный смысл зашифрован в той пошлости, которую проникновенно изрекает Вон: «Джеймс Дин умер от перелома шеи и стал бессмертным». В общем-то, мудрость в эпоху массовой культуры часто маскируется под банальности, такие, что в них уже давно никто не вдумывается и не вслушивается.

И еще на одну знаменитую и затертую фразу, последние слова Дина, стоит обратить внимание. «Не бойся, что нас увидят». Эти слова — символ веры Дэвида Кроненберга, который просит зрителей не бояться того, что они увидят, а увидят они самих себя в тех проявлениях, о которых и подумают бояться. И одновременно это постулат чистой и честной философии кино как зеркала: «Не бойся, что нас увидят».

